

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE LETRAS



**Tragicidade e heranças clássicas na obra de Fernando  
Pessoa, a partir do drama estático *O marinheiro***

THIAGO SOGAYAR BECHARA

Dissertação  
Mestrado em Estudos de Teatro

2017

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE LETRAS



**Tragicidade e heranças clássicas na obra de Fernando  
Pessoa, a partir do drama estático *O marinheiro***

THIAGO SOGAYAR BECHARA

Tese orientada pelos Professores Doutores Anabela Mendes e  
Christopher Damien Aurretta, especialmente elaborada  
para a obtenção do grau de mestre em Estudos de Teatro (Dissertação).

Defendida a 08 de Novembro de 2017

Julho de 2017  
Lisboa, Portugal.

Aqui, onde entre os mares surgiu a ilha,  
uma pedra de altar subitamente erguida,  
aqui, sob o negro céu,  
acende Zaratustra o seu fogo das alturas,  
sinais de fogo para navegantes sem rumo,  
ponto de interrogação para os que têm resposta... [...]

(Trecho do poema *Sinal de fogo*, de Friedrich Nietzsche, 2000: 53).

POZZO (*subitamente furioso*) – Você não cessa de me atormentar com suas histórias sobre o tempo!? É abominável. Quando! Quando! Um dia, será que isso não lhe basta, um dia como qualquer outro dia, um dia ele ficou mudo, um dia eu fiquei cego, um dia vamos ficar surdos, um dia nascemos, um dia morremos, o mesmo dia, o mesmo segundo, será que isso não lhe basta? (*Mais calmo*) O nascimento ocorre com um pé na cova, a luz brilha um instante, e depois surge novamente a noite. (*Puxa a corda*) Em frente!

(Fala de Pozzo, personagem da peça *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, 1976: 176).

“Somos Aqueus que desde Tróia andámos à deriva sobre o grande abismo do mar, devido a toda a espécie de ventos. Queremos voltar a casa, mas seguimos em vez disso outro caminho. É Zeus, porventura, que assim o quer [...]”

(Trecho da fala de Ulisses para o Ciclope, em *Odisseia*, de Homero, Canto IX, 2014: 152).

“Ó Circe, cumpre agora aquilo que me prometeste, de me mandares para casa; pois o espírito me impele, assim como o dos outros companheiros, que me atormentam o coração chorando em meu redor, quando não estás presente.”

Assim falei; e logo me respondeu Circe, divina entre as deusas:

“Filho de Laertes, criado por Zeus, Ulisses de mil ardis, contra vossa vontade não fiqueis em minha casa! Mas tendes primeiro que cumprir outra viagem e descer à morada de Hades e da temível Perséfone, para consultardes a alma do tebano Tirésias, o cego adivinho, cuja mente se mantém firme. Só a ele, na morte, concedeu Perséfone o entendimento, embora os outros lá esvoacem como sombras.”

(Trecho da *Odisseia*, de Homero, Canto X, 2014: 176).

## Índice

*Pus o meu sonho num navio  
E o navio em cima do mar  
Depois abri o mar com as mãos  
Para o meu sonho naufragar. [...]  
Debaixo d'água vai morrendo o meu sonho  
Vai morrendo dentro do navio  
Chorarei quanto for preciso  
Para fazer com que o mar cresça  
E o meu navio chegue ao fundo  
E o meu sonho desapareça.*

(Trecho do poema “Naufrágio”, de Cecília Meireles)

Prólogo .....	6
1 Primeiro ato: <i>O marinheiro</i> : gênese. ....	13
1.1 O programa estético da revista <i>Orpheu</i> : continuidade e inovação. ....	29
1.2 <i>O marinheiro</i> : singularidades. ....	39
2 Segundo ato: <i>O marinheiro</i> : a “cinética” pessoana (noite e mar como tempo e espaço) .....	54
2.1 O corpo clássico (Ricardo Reis). ....	62
2.2 O corpo andante (Alberto Caeiro). ....	68
2.3 O corpo extático (Álvaro de Campos). ....	83
2.4 O corpo estático ( <i>O marinheiro</i> ) ....	96
3 Terceiro ato: Elementos classicizantes n' <i>O marinheiro</i> : reminiscências e ecos trágicos. ....	104
4 Epílogo .....	123
5 Referências bibliográficas: .....	129
5.1 Obras de Fernando Pessoa .....	129
5.2 Bibliografia geral .....	133
5.3 Sitiografia.....	142
5.4 DVDs e CDs .....	146
5.5 Artigos publicados e teses acadêmicas do autor desta dissertação .....	147
Anexos .....	148
Apêndices .....	165
Agradecimentos .....	179

## RESUMO

A presente dissertação busca analisar a peça teatral *O marinheiro* (1913), de Fernando Pessoa, à luz das principais características que marcaram a tragédia grega na Antiguidade, a fim de constatar se há – e quais – ecos e reminiscências trágicas e marcas de herança clássica no referido texto, considerando-o um dos marcos pessoanos do modernismo português, com sua publicação na primeira edição da revista *Orpheu*, no ano de 1915, em Lisboa. Para tanto, procurou-se travar, de modo condicionado, uma intensa relação do drama estático pessoano com seus três principais heterônimos, a partir de categorias cinéticas localizadas em cada um, partindo, para tal definição, da própria modalidade proposta pelo autor ao chamar de *estático* seu gênero teatral.

**PALAVRAS-CHAVES:** Alberto Caeiro; Álvaro de Campos; Fernando Pessoa; Heteronímia; Modernismo; *O marinheiro*; Ricardo Reis; Teatro; Tragédia.

## ABSTRACT

The present dissertation analyses Fernando Pessoa's drama *The sailor* [*O marinheiro*] (written in 1913) in light of the salient features of ancient Greek tragedy in order to detect and define canonical elements of classical theatre present (or not) in Portuguese modernism, as seen in this work by Pessoa, published in the first issue of the literary magazine *Orpheu* (Lisbon, 1915). To do so, the dissertation proposes a critical approach which relates *The sailor* with three of the poet's major heteronyms, viz., Alberto Caeiro, Álvaro de Campos and Ricardo Reis. By defining the kinetic-dramatic *didascalia* associated with each of these heteronyms, such an approach contributes to a deeper understanding of Pessoa's own characterization of *The sailor* as an example of *static* drama.

**KEY WORDS:** Alberto Caeiro; Álvaro de Campos; Fernando Pessoa; Heteronymy; Modernism; Ricardo Reis; *The sailor*; Theatre; Tragedy.

## Prólogo

*Se é, pois, um pecado  
Ter amor ao fado  
Que Deus me perdoe.*

(Trecho da canção “Que Deus me perdoe”,  
de Silva Tavares e Frederico Valério)

*Viver é estar-se perdido  
Morrer é estar onde estou.*

(Trecho da canção “Meia-noite e uma guitarra”,  
de Álvaro Duarte Simões)

O drama estático *O marinheiro*, escrito em 1913 por Fernando Pessoa (1888-1935), como é sabido, e como muitos estudiosos vêm realçando das mais diversas formas, é obra de carácter particular, pela especificidade com que insere-se no percurso criativo e pessoal do autor, bem como do processo de elaboração estética do modernismo lusitano, tendo sido não apenas o único texto teatral que Pessoa finalizou, mas de igual modo o único que fez publicar em vida, integrando a histórica revista *Orpheu I*, em 1915, na companhia de textos líricos e em prosa, mas - aparentemente - isolado no género dramático. *Aparentemente* no sentido de que, se por um lado é o único representante da literatura dramática no periódico, por outro, tem a capacidade de estabelecer pontes fundamentais entre si e as demais linguagens artísticas que o circundam. E não apenas no que se refere ao âmbito do género, mas também no que tange conceitualmente a herança de um universo clássico do qual Pessoa indica partir para em seguida superar, numa subversão que acaba por tornar-se parte integrante da elaboração do projeto modernista que o poeta encabeça na revista.

É neste sentido que esta dissertação pretende revisitar a bibliografia em que, de modo disperso, vêm sendo identificados tais elementos clássicos e, mais pontualmente trágicos, em recorrência de uma atmosfera que remonta à Grécia Antiga; mas pretende-se aqui, sobretudo, *aprofundar* a argumentação e a análise que embasam tal pressuposto, ampliando a discussão também para uma reflexão própria a partir das leituras feitas do drama estático, da obra crítica e de pensadores e filósofos que ajudam a enriquecer e verticalizar a qualidade do diálogo, bem como estendendo o olhar para a tríade heteronímica principal, medida que justifica-se no fato de Ricardo Reis, Alberto Caeiro e Álvaro de Campos serem, reconhecidamente, senão exclusivos, mas em grande

parte ao menos, desdobramentos do embrião estético, temático, dramático e filosófico que foi, e segue sendo, *O marinheiro*, além da estrutura tríptica empreendida nele de modo precursor, por meio das figuras de três veladoras, as personagens que se encontram em cena no referido drama (já que o marinheiro, não menos presente/personagem, aparece apenas no sonho de uma delas).

Para tanto, vali-me da seguinte estrutura em que se dividem os capítulos deste trabalho: 1) Gênese de *O marinheiro*, apresentando inicialmente uma introdução básica ao texto, reunindo informações dispersas sobre ele num *corpus* de textos críticos, estéticos, autobiográficos e epistolares para, a seguir, numa primeira subseção deste capítulo, ampliar a contextualização para o ambiente modernista a que viu-se destinada a primeira edição do drama, não obstante as recusas anteriores, posto que, a despeito delas, o texto enquadrava-se à perfeição ao pressuposto estético do periódico em que afinal sairia, numa ideia também apenas aparentemente antagônica de *continuidade* e *inovação*. E, enfim, um segundo subtítulo dedicado às singularidades e especificidades da obra, de modo mais detido, inclui os primeiros diálogos do texto com outros autores de forma conceitual, e reflexões com base na particularidade ontológica da “provocação” contida no termo “drama estático”, usado por Fernando Pessoa. É com vista a essa ideia-base de *estatismo* em relação a um *movimento* de natureza interior, localizado em forma de um *pathos* das três personagens da peça, que derivam as análises heteronímicas que serão feitas no segundo capítulo, sem perder de vista o sentido principal do percurso, ao já se vislumbrarem aqui relações, de ordem geral ou mesmo específicas, do drama pessoano com alguns elementos oriundos do mundo clássico e trágico, como o coro, a mitologia, a relação com o mundo dos mortos e mesmo o recurso onírico e ficcional, marcantes de uma sensibilidade grega, embora estes sejam assuntos a serem abordados de forma mais profunda no terceiro e último capítulo (não à toa, o número 3 para a subdivisão de seções principais deste estudo, já que, como veremos ao longo do trabalho, o 3 tinha uma representação especial para Pessoa).

2) A apresentação da ideia de uma “cinética” pessoana, levando em conta o mote anterior derivado da própria designação “drama estático” em dialogismo com ideias chamadas em causa do mundo grego clássico, além de um desdobrar-se da seção em quatro subtítulos, que chamei poeticamente *didascálias dialógicas*, a partir da profícua interlocução, motivadora e generosa, do Prof. Doutor Christopher Damien Aurretta, com vista às dialéticas que se estabelecem entre o mundo onírico das três veladoras da peça e

os três heterônimos mais conhecidos do autor, apresentados brevemente num formato que far-nos-á lembrar uma didascália teatral, ainda que de natureza particular.

Serão, portanto, quatro didascálias, uma para cada heterônimo, sendo a última dedicada à figura onírica e simbólica do marinheiro, de importância central para o texto aqui estudado. Assim, não apenas são apresentadas brevemente as biografias “concretas” e/ou míticas dessas quatro figuras, como, a partir de um *corpus* selecionado de obras pessoais (e de sua representação metafórica do universo grego, incluindo, em perspectiva, aspectos do livro ortônimo *Mensagem*), serão analisados os resquícios e mesmo marcas e evidências clássicas e trágicas que herdamos, não apenas diretamente da Grécia Antiga, mas de um elemento intermédio, isto é, o próprio *O marinheiro* (influenciador que o texto foi para o “nascimento” dos três heterônimos), pondo, assim, os quatro intertítulos na referida relação dialógica; daí a cognominação supracitada para as didascálias e a pretensão de as fazer dialogar como num grande ato teatral em que o *drama em gente* pessoal encontra-se ludicamente circunscrito.

Por fim: 3) O capítulo culminante, representado pelo número pessoal da reunificação mítica, em que o texto do drama estático é efetivamente analisado à luz das características da Antiguidade, na busca de localizar textual, filosófica e tematicamente a íntima homenagem que Pessoa presta ao passado, com os olhos cravados na sua subversão, em honra do por vir. Para tanto, levantar-se-ão, como dito, temáticas, opções estéticas, elementos e propostas reflexivas não apenas coincidentes com a cosmovisão do mundo grego, mas de igual modo complementares ou, muitas vezes, relacionados por meio de um eixo de antagonismo que os antepõe de sorte a serem fadados a referências indissociáveis, à imagem e semelhança do que acontece entre Apolo e Dionísio, eterno duelo entre signos opostos, do qual a tragédia é resultante segundo a leitura de Nietzsche, como será apresentado; do mesmo modo que, entre os sexos, a procriação/reunificação traça-se via embate de opositores, ou seja, da interpenetração da dupla antagonista, tem-se o nascimento de um terceiro elemento daí oriundo.

Deste modo, traçam-se as principais linhas de força do trabalho, que chegará à sua conclusão com a esperança de ter podido ampliar de algum modo as reflexões feitas até então neste sentido, podendo a obra pessoal ser lida como a elaboração artística de uma das metáforas mais poderosas ainda hoje produzidas sobre a forma como o trágico manifesta-se no mundo contemporâneo, tendo em vista não a intenção de comprovar ser *O marinheiro* uma tragédia no sentido clássico – que não o é, de todo -, mas antes de evidenciar a *forma como* o texto herda/encarna indícios, ecos e reminiscências



classicizantes. E refletir também as transformações históricas pelas quais passou o homem e, portanto, seu modo de sentir as contradições e ausências de sentido do mundo em que vê-se inserido, mercê de acasos, errâncias, dúvidas desoladoras sem desenlace e movimentos internos e externos que, afinal, representam um grau de autonomia perante o destino que parecemos não saber até hoje qual seja de fato, face à inquietante consciência que temos do nosso próprio findar-se - desde o mundo clássico até os tecnológicos primeiros anos do século XXI.

Passemos agora a um segundo momento desta introdução para, com vista à estrutura previamente proposta, dar a ver uma súmula da gênese do trabalho, bem como da metodologia adotada em sua execução, além de uma justificativa pessoal e acadêmica pela qual escolhi por ela trafegar.

Grandemente inspirado pela disciplina de História do Teatro, ministrada no semestre de 2015/2016 pelo Prof. Doutor José Pedro Serra na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, vi intensificarem-se meus interesses em adquirir uma compreensão mais madura e sólida acerca da tragédia grega, mas de modo ainda mais específico sobre a questão do *trágico* em si, como característica transversal à cultura humana, desdobrada nas mais diversas formas de manifestar-se ao longo da História, tendo seu ponto de honra no teatro, mas não só.

Instigava-me particularmente a clareza com que a percepção do que fosse o trágico parecia dar-se, em contraponto flagrante à paradoxal e incompreensível dificuldade que há em defini-lo concretamente, isto é, em termos definitivos e aplicáveis a todas as épocas, dada justamente a permeabilidade que esta aparente clareza ontológica possui de *per si*. Dir-se-ia do trágico ser matéria de aspecto sólido, mas em verdade brumosa, tal como se lhe apresenta a Ulisses, na *Odisseia*, o espectro de sua mãe morta, quando aquele desce ao reino de Hades e tem, no encontro póstumo, a nítida sensação de a poder abraçar, dado que a vista não faz a distinção entre os limites físicos apenas esboçados e o que era impalpável e etéreo.

Diz respeito intensamente ao meu espírito, pessoal e intelectualmente, como escritor e investigador, a presença preponderante que a poética do trágico, correlata à do fado, tem para o olhar que desenvolvo na busca essencial da existência. Não à toa, optei por polvilhar a dissertação com epígrafes que nada mais são que, em sua maioria, letras de fados cuidadosamente selecionadas do *corpus* de que eu dispunha como admirador da canção portuguesa, tendo com isso a esperança de deixar registrado, em forma de indício, o caráter siamês que enxergo claramente entre as duas manifestações culturais,

em não havendo espaço metodológico para a inserção de modo mais detido da temática fadista em projeto de já tão amplos braços marinheiros. Aponto aqui, contudo, apenas num breve aparte que nem sequer terá razão de ser desenvolvido, a odisseia histórica porque passou a tragédia, sendo incorporada quando das invasões em território grego do Império Romano, o qual não tardaria a estender-se pela Península Ibérica, receptiva que foi às multiculturalidades que integrou, nos muitos séculos que antecederam a fundação de uma monarquia que, enfim, pôde-se dizer portuguesa.

Desta feita, o fascínio por tal universo de lucidez fatalista somou-se organicamente à já consagrada identificação que nutro pela obra pessoana desde “há séculos”, não tardando para que a ideia de uma análise de seu principal texto teatral – ao menos o único finalizado e publicado – fosse realizada à luz de signos da Grécia Clássica. Isto mostrou-se surpreendentemente adequado, como chave de investigação da obra, quando após um primeiro trabalho de menores dimensões para a disciplina do Prof. Serra, pude deparar-me com o fôlego que a relação possuía, em não sendo eu nem o primeiro nem o último investigador a traçar tais paralelos. Fui, contudo, o descobridor em mim mesmo desta íntima reminiscência trágica em Pessoa dentro do contexto da minha própria trajetória intelectual, razão pela qual julguei poder dar meu contributo a tal seara, que apesar de não inédita, é seguramente das propostas analíticas menos recorrentes e mais dispersas na exaustivamente pesquisada obra do célebre poeta.

Deparando-me, metodologicamente, com a vasta produção acadêmica acerca do espólio pessoano e das mais diversas facetas passíveis de serem encontradas e correlacionadas em seu trabalho artístico, pude perceber a presença e o reconhecimento, por parte de muitos estudiosos, de olhares trágicos sobre sua obra, inclusivamente a dramática, contudo de forma periférica e mesmo marginal em trabalhos cujo cerne temático era constituído por outros enfoques. Por ser incalculável a quantidade de páginas preenchidas sobre a obra de Fernando Pessoa, esforcei-me ao máximo por repetir o menos possível as referências de contexto histórico no que se refere sobretudo à geração de *Orpheu*; e, a partir do critério estabelecido, com base na estruturação de um pré-projeto de dissertação, selecionar livros e trabalhos acadêmicos que me pudessem embasar *especificamente* o ponto de vista. Este fora gestado *antes* que tais leituras se realizassem, no intuito de manter o frescor e a autenticidade da análise pessoal que eu faria sobre *O marinheiro*.

Assim, uma vez estabelecidas pontes de contato do drama estático com o clássico e com o trágico, após diversas leituras e apontamentos da obra em causa,

lancei-me ao vasto *corpus* selecionado por mim e pelos meus orientadores, buscando não apenas confirmar ideias formuladas, mas sobretudo desconstruí-las, adequá-las, redimensioná-las no decorrer da discussão que seria empreendida, além de poder levantar pressupostos de que eu nem sequer suspeitava, ampliando consideravelmente o rol de autores inicialmente elencados para enriquecer o diálogo, tornando-o, para mim, uma lúdica e clarividente “conversa” entre temas essenciais do Homem e aqueles, dentre os quais, mais diziam-me respeito, tendo Fernando Pessoa como porto deste mar de dimensões homéricas.

Da mesma maneira, o que se deu foi uma prazerosa descoberta e/ou um reencontro com grandes pensadores, filósofos e artistas como Homero, Platão, Aristóteles, Ésquilo, Sófocles, Eurípides e, séculos depois, Shakespeare, Coleridge, Blake, Nietzsche, Heidegger, Tchékhov, Sá-Carneiro, Almada Negreiros, Camus, Pirandello, Beckett, Ionesco e tantos outros, para não mencionar os estudiosos pessoanos e o próprio Pessoa, o qual tanto engrandecimento deu-me nesta retomada, como leitor de sua obra, há muito desejada.

Fui motivado também pelo grande conhecimento e encantamento dos meus orientadores: Christopher Damien Aurretta, que abraçou-me generosamente, acreditando no potencial do projeto e de minhas possibilidades de executá-lo, redefinindo caminhos que inicialmente julgou insuficientes ou equivocados, ofertando-me imensos sacos com livros, mas sobretudo compartilhando seu entusiasmo em trocar descobertas pessoais, profundo estudioso da obra do autor que é. Tratamos, em conjunto também com a orientadora Anabela Mendes - igualmente atenta, afetiva e absolutamente enriquecedora pela pertinência objetiva de suas leituras e intervenções – de definir, para a nossa tríade marinheira (modo pelo qual tratamo-nos carinhosamente via *e-mail*), um universo muito particular, o *pathos* específico mas multifacetado destes mares a soprar ventos vivificantes para os nossos lemes.

Pudemos, portanto, como amigos que nos tornamos, detectar o que estava efetivamente em jogo neste oceano arquetípico, metamórfico, maternal, sepulcral, iniciático, embrionário e incubatório patente, ao mesmo tempo, em nós e na obra de Pessoa. E disto colher belos frutos. Falo por mim, que além de uma primeira e, para minha trajetória, extremamente significativa publicação de um artigo derivado desta dissertação numa revista em Paris, em 2016, com chancela e texto introdutório do Prof. Aurretta (referido na bibliografia), vi-me também inspirado à intensificação da minha produção poética e contística, grandemente devedora da absorção que fiz da obra

peçoana, substancialmente de Caeiro e Campos, num manancial de influências que amadureceram minha “voz” como autor, formalmente e também no que concerne às novas elaborações e antevisões do conteúdo. O terceiro apêndice dará conta disto, como se verá.

Quero crer, por fim, que este trabalho revela a paixão e o entusiasmo com que “fez sentido” em nossas vidas, assumindo todos os caminhos por onde trafegou, mas também aqueles pelos quais optou por não enveredar, o que, eventualmente, constitua equívoco ou flagrante omissão. Terá sido, enfim, sempre tudo escrito e refletido com a máxima potencialidade de interesse, afeto e honestidade intelectual possível para o momento, esperando com isso ter dado meu melhor, aprendido e incorporado uma ínfima parte que seja do grandioso projeto de autenticidade, talento e generosidade de olhar para a vida que foi Pessoa – e que felizmente legou-nos –, o autor deste barco no qual tive a honra de poder velejar em plena terra dos descobridores.

Thiago Sogayar Bechara

07/03/2017, Lisboa.

## 1 Primeiro ato: O marinheiro: gênese.

*Sou hoje o ponto de reunião de uma pequena humanidade só minha.  
Trata-se, contudo, simplesmente do temperamento dramático elevado ao máximo;  
escrevendo, em vez de dramas em actos e acção, dramas em almas.  
Tão simples é, na sua substância, este fenómeno aparentemente tão confuso.*

(Fernando Pessoa, trecho de carta a Adolfo Casais Monteiro, 1935).<sup>1</sup>

Datado pelo polígrafo português Fernando António Nogueira Pessoa (1888-1935) como tendo sido escrito<sup>2</sup> na viragem da madrugada de 11 para 12 de outubro de 1913 (meses antes do chamado “dia triunfal”, 08 de março de 1914, quando surge o substrato do heterônimo-mestre Alberto Caeiro), e dedicado ao pintor português Carlos Franco<sup>3</sup>, o drama estático *O marinheiro* nunca chegou a ser representado em vida do autor, mas representa em si um momento nevrálgico e de diversas formas marcante em sua rica vida criativa. A começar pelo fato de ter sido concebido quando Pessoa “procurava ainda o seu caminho próprio, medindo-se com os seus mestres” (LOPES, 2009: 01). E, para além deste sentido embrionário, sintético de desdobramentos importantes inclusive no que se refere ao fenômeno heteronímico futuro (um “drama em gente”), a peça tem a especificidade de ter sido a mais cuidada e a única finalizada de uma produção dramática incompleta, composta de quatorze textos por terminar (incluindo o *Fausto*, não estático), tendo-o acompanhado ao longo de sua vida.<sup>4</sup>

Sobre a relação de *O marinheiro* com o fenômeno heteronímico, encontramos em *Fernando Pessoa et le drame symboliste: héritage et création* (2004), de Teresa Rita Lopes:

---

<sup>1</sup> PESSOA, 1990: 92.

<sup>2</sup> A título de curiosidade: segundo dedução lógica a partir da análise das datas e moradas indicadas em sua correspondência, coligidas com a data em que Pessoa aponta ter escrito *O marinheiro*, podemos saber que o drama estático em análise foi criado quando o poeta residia à rua Passos Manuel, nº 24, 3º Esquerdo, em Lisboa.

<sup>3</sup> “[...] artista plástico, amigo de Fernando e de Sá-Carneiro, que haveria de morrer em combate em França, em 1916, depois de se ter alistado na I Grande Guerra.” (MORAIS, 2014: 67).

<sup>4</sup> Em carta a João Gaspar Simões escrita em 10 de janeiro de 1930 (isto é, quinze anos após a primeira publicação em *Orpheu I*, o que indica que até quase o fim de sua vida o autor preocupou-se em aprimorar a obra), Pessoa registrou: “Respondo agora à sua pergunta sobre o publicarem na *Presença* ou em separata algumas de minhas antigas produções. Podem vocês dispor como quiserem das duas *Odes* e do *Opiário* de Álvaro de Campos e da minha *Chuva Oblíqua* – isto pelo que diz respeito a inserções no *Orpheu*. *O marinheiro* está sujeito a emendas: peço que, por enquanto, se abstenham de pensar nele. Se quiserem, poderei, feitas as emendas, dizer quais são: ficará então ao vosso dispor, como o estão as composições a que, como tais, acima me refiro.” (PESSOA, 1982: 43-44).

Mas a diferença radical entre este drama e os monólogos dos heterónimos resulta do facto de que em *O marinheiro* **assistimos a uma espécie de teatro dentro do teatro**: as personagens de primeiro plano não fazem mais do que tentar criar esta cena ideal onde se esboça a personagem sonhada que é o verdadeiro protagonista, mas elas fazem-no de um modo tão intenso que este segundo plano passa a tomar o lugar do primeiro e a “irrealidade” acaba por apagar a “realidade”. Nos monólogos dos heterónimos, em contrapartida, deixamos de assistir à coexistência e à interseção dos dois planos, o do criador e o das criaturas, isto é, das ficções. Os fios são cortados, a ficção evolui por si só, independente do seu autor. (LOPES, 2004: 126. Trad. Orientadores. Negrito meu).<sup>5</sup>

*O marinheiro* é ainda a primeira obra que o autor empenhou-se em publicar<sup>6</sup>, nomeadamente em *Europa*, revista planeada por Pessoa e Mário de Sá-Carneiro (constante nas listas da revista) e depois em *A águia*, órgão do movimento Renascença Portuguesa onde Pessoa estreara-se literariamente em 1912, com uma série de ensaios polémicos acerca da “Nova poesia portuguesa”. Em sua carta de 25 de maio de 1914 para o editor Álvaro Pinto, sugerindo a edição de *O marinheiro*, Pessoa escreve aquela que hoje é a primeira de suas correspondências publicadas, na qual faz alusão à peça:

Dentro em pouco mandar-lhe-ei, para a *Renascença*, caso queira editar, um escrito meu – uma peça num acto, dum género especial a que eu chamo *estático*. Claro está que o meu amigo com toda a franqueza me dirá, depois de ler a peça, se convém realmente editá-la. Exijo, e não me ofenderei com uma recusa – uma franqueza absoluta. A peça formará uma mera *plaque*. Não lha remeto para *A Águia* porque para esse fim é, além de extensa, vagamente imprópria. (PESSOA, 1999b: 114).

Antevendo nas “propriedades” do texto algum possível nível de estranheza<sup>7</sup>, e malogradas, afinal, as primeiras tentativas, o que teria servido de pretexto para Pessoa

<sup>5</sup> No original: “Mais la différence radicale entre ce drame et les monologues des hétéronymes vient de ce que dans *O marinheiro* on assiste à une sorte de théâtre dans le théâtre: les personnages du premier plan ne font qu’essayer de créer cette scène idéale où se dessine le personnage rêvé qui est le vrai protagoniste, mais ils le font d’une façon si intense que cet arrière-plan finit par prendre la place du premier et «l’irréalité» par effacer la «réalité». Dans les monologues des hétéronymes, par contre, nous n’assistons plus à la coexistence et à l’intersection des deux plans, celui du créateur et celui des créatures, c’est-à-dire des fictions. Les ficelles sont coupées, la fiction évolue seule, indépendamment de son auteur.” (LOPES, 2004: 126).

<sup>6</sup> Isto, apesar de seu projeto para *Fausto* ser mais antigo e fazer par com *O marinheiro*, no que diz respeito aos seus textos teatrais mais conhecidos (e não obstante os já referidos outros fragmentos que ficaram por concluir, como o de *Diálogo no jardim do palácio*; *Salomé*; *A morte do príncipe*; e *Sakyamuni*). Sobre o teatro estático completo, ver: PESSOA, 2017.

<sup>7</sup> Outra referência de Pessoa à sua consciência de que *O marinheiro* propunha algo, senão inteiramente novo, ao menos bastante distinto da estética vigente, podendo criar certos desconfortos em seus amigos editores no que dissesse respeito a incluir o texto em suas publicações, é o trecho de sua carta ao dirigente da Renascença Portuguesa, o mesmo Álvaro Pinto, de 12 de novembro de 1914, em que, ao estranhar a

“romper com o Saudosismo”<sup>8</sup> e com suas relações com a revista em novembro de 1914, o autor viria, contudo, a publicar *O marinheiro*, em 1915, no primeiro volume de *Orpheu* (trimestre de Janeiro/Fevereiro/Março), em cuja organização tomou parte junto a um grupo de amigos que se vinha formando desde por volta de 1912, dentre eles Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros, Santa-Rita Pintor e cujo centenário comemorou-se no início de 2015.

Sua presença, portanto, na mítica revista literária do movimento modernista com um texto teatral, “não apenas revela um desejo expresso de publicação do seu «drama estático»”, como confere à peça um papel fundamental de *referência estética*, uma vez que, nas palavras da professora e estudiosa Teresa Rita Lopes (2009: 01), é com *O marinheiro* que “Pessoa figura no projeto de uma antologia de poetas modernistas portugueses, que, numa carta, o seu heterónimo Álvaro de Campos propõe a um editor inglês.”

Desta forma, não se espantará desta sua escolha quem tiver em vista os posicionamentos manifestados, com alto grau de assertividade, em cartas como a que Pessoa escreveu ao seu “querido Camarada” Adolfo Casais Monteiro, em 20 de janeiro de 1935, ano da morte do próprio Pessoa, em que diz:

O que sou essencialmente — por trás das máscaras involuntárias do poeta, do raciocinador e do que mais haja — é dramaturgo<sup>9</sup>. O fenómeno da minha

---

não resposta à carta anterior (25 de maio), retoma o assunto insistindo em que não apenas não se ofenderia com uma recusa, como a compreendia – ainda que o tom que permeia toda a carta seja ligeiramente menos dócil do que seu modo habitual de corresponder-se. Diz ele:

“Eu acrescentei, até, que de modo algum me ofenderia com uma recusa. Sei bem a pouca simpatia que o meu trabalho propriamente literário obtém da maioria daqueles meus amigos e conhecidos, cuja orientação de espírito é lusitanista ou saudosista; e, mesmo que não o soubesse por eles mo dizerem ou sem querer o deixarem perceber, eu *a priori* saberia isso, porque a mera análise comparada dos estados psíquicos que produzem, uns o saudosismo e o lusitanismo, outros obra literária no género da minha e da (por exemplo) do Mário de Sá-Carneiro, me dá como radical e inevitável a incompatibilidade de aqueles para com estes. Não veja o meu caro Amigo aqui a mínima sombra de despeito ou, propriamente, desapontamento. [...] Foi por estas razões que eu - ao falar-lhe do meu drama - lhe indiquei expressamente que ele era aparentado com o *Na floresta do alheamento*. [...] A essa carta eu não recebi resposta, e foi isso que eu estranhei, dado que a hipótese de que a carta se perdera se encontrava afastada pelo facto de que, sendo essa carta em que eu para aí indicava que me mudara para a Rua Pascoal de Melo [nº 119], o número imediato de *A águia* veio endereçado já para o meu então novo domicílio. Tomei o seu silêncio por uma recusa, e mesmo com esse silêncio me não ofendi, tomando-o por o possível efeito de uma prolongada hesitação – apesar de eu ter facilitado uma resposta negativa – em nitidamente me recusar a edição da obra.” (PESSOA, 1999 b: 128-130).

<sup>8</sup> GAGLIARDI, Caio. *Marinheiro, o.* (verbete). In: MARTINS, Fernando Cabral (org.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, 2008: 439.

<sup>9</sup> Quatro anos antes, ainda, em carta de dezembro de 1931 a Gaspar Simões (após ler um estudo que este último fizera de sua obra (“O mistério da poesia”), Pessoa já havia formulado: “O ponto central da minha personalidade como artista é que sou um poeta dramático; tenho, continuamente, em tudo quanto escrevo,

despersonalização instintiva a que aludi em minha carta anterior, para explicação da existência dos heterônimos, conduz naturalmente a essa definição. Sendo assim, não evoluo: VIAJO. (Por um lapso da tecla das maiúsculas, saiu-me sem que eu quisesse essa palavra em letra grande. Está certo, e assim deixo ficar.) (PESSOA, 1999c: 350).

O lugar que *O marinheiro* ocupa na produção literária pessoana é, por esses e outros tantos motivos que buscaremos analisar, único; alvo de constante atenção do poeta, mina onde estão reunidas as principais obsessões e angústias de um dos mais celebrados escritores portugueses de todos os tempos, e não apenas dentre os modernos<sup>10</sup>. Já no final de sua carta a Armando Côrtes-Rodrigues de 04 de março de 1915, a segunda alusão à revista *Orpheu I* encontrada em sua correspondência publicada<sup>11</sup> dá a ver o zelo com que buscou refinar o resultado da *invenção dramática* que sairia nesta edição inaugural.

O meu drama estático *O marinheiro* está bastante alterado e aperfeiçoado; a forma que v. conhece é apenas a primeira e rudimentar. O final, especialmente, está muito melhor. Não ficou, talvez, uma coisa *grande*, como eu entendo as coisas grandes; mas não é coisa de que eu me envergonhe, nem — creio — me venha a envergonhar. (PESSOA, 1999b: 157).

Não só não lhe envergonhava como, ao contrário, tudo aponta para certo orgulho da obra a qual, de resto, Pessoa planeava divulgar no estrangeiro. Haja vista sua produção parcial de *O marinheiro* em francês e sua demonstrada intenção de o fazer, de

---

a exaltação íntima do poeta e a despersonalização do dramaturgo. Vôo outro – eis tudo. [...] sou um histeroneurastênico com a predominância do elemento histérico na emoção e do elemento neurastênico na inteligência e na vontade [...] como poeta, sinto; [...] como poeta dramático, sinto desprendendo-me de mim; [...] como dramático (sem poeta), transmudo automaticamente o que sinto para uma expressão alheia ao que senti, construindo na emoção uma pessoa inexistente que a sentisse verdadeiramente, e por isso sentisse, em derivação, outras emoções que eu, puramente eu, me esqueci de sentir.” (PESSOA, 1999c: 255-256).

Ainda sobre essa questão de Pessoa considerar-se, antes de tudo, dramaturgo, é sintomática a estrutura dialogada de “Notas para a recordação do meu mestre Caeiro”, de Álvaro de Campos, na qual ambos os heterônimos falam sobre a ideia de infinito, a partir da distinção de olhar de cada um. (Ver: PESSOA, 2014b: 453-488).

<sup>10</sup> “[...] a modernidade de sua obra: ela se insere na problemática do homem moderno, pela multifacetação em sujeitos poéticos, ensejando uma crítica a esse homem infinitamente solitário, que saiu dos escombros ferido, mas lúcido o bastante para se buscar e se perder em meio às palavras, ao sonho, à natureza, à religião, à dor da própria desintegração. O desassossego pessoano se respalda no vício de pensar, na ausência de Deus, na fugacidade da vida.” (MIRANDA, 2006: 12).

<sup>11</sup> Nesta segunda referência a *Orpheu* encontrada em sua correspondência, há ainda o registro de planos administrativos e o intuito de conseguirem fazer pelo menos quatro números, para um volume em livro futuro. Pessoa refere, ainda, que havia se esquecido de falar da inclusão de Álvaro de Campos na revista, além de referir as supracitadas alterações n’*O marinheiro*. Já a primeira referência a *Orpheu*, localizada também em carta a Côrtes-Rodrigues, tem data de 19 de fevereiro de 1915, um dia antes de a revista entrar no prelo de sua primeira edição (PESSOA, 1999b: 148).



igual modo, em inglês (“Le Matelot. – Drame statique en un tableau. – À Carlos Franco. Une chambre qui est sans doute dans un vieux château”). (In: PESSOA, 2010: 57 [BNP/E<sub>3</sub>,11<sup>11</sup>-1<sup>r</sup>]).<sup>12</sup>

Mas, afinal, conheçamos um pouco mais objetivamente o teor do referido texto pessoano, antes de explorarmos o programa estético da revista em que foi publicado e, posteriormente, suas singularidades no que se refere ao dialogismo intenso que *O marinheiro* possui em relação a grande parte da obra heteronímica, bem como seus ecos trágicos, visitando um universo clássico para subvertê-lo a seguir. Opções estéticas como esta não só eram recorrentes em Fernando Pessoa, como tratavam-se mesmo de uma proposição exercida metodologicamente, tanto em termos estéticos e artísticos quanto humanos. O poeta metaforiza, assim, o reflexo da subversão que exerceu sobre si mesmo, ao ter sempre em vista a frenética mutabilidade de seu espírito e, portanto, a impossibilidade de se falar em personalidade como um conceito uno, imutável ou talvez sequer existente.

Teremos em vista, apenas como baliza de reflexão, posto ser este um tema já frequentemente estudado, a distinção substancial existente entre o significado de “drama” (que etimologicamente implica *ação*) e o que seria o seu dito “drama *estático*”, termo provocativo que conceitualmente encerra, desde o início, um aparente contrassenso, assim como um convite à revisão de ideias há séculos sedimentadas. De modo correlato, acerca do que nos remete às reminiscências trágicas de *O marinheiro*, vale a pena entendermos a diferença de pontos de vista sobre o que seja a essência da tragédia clássica existente entre Aristóteles e Friedrich Nietzsche. Busco, com isso, elucidar os limites entre duas visões pilares acerca do tema, visando à contextualização mais precisa do que pretendo efetivamente exprimir quando falo em ecos trágicos no “drama *estático*” em questão. Mas antes de adentrarmos essas e outras searas, convém uma apresentação do texto pessoano.

Das poucas didascálias nele presentes, extrai-se, primordialmente da primeira, que abre a peça, uma noção de tempo e espaço aliçados de uma unidade referencial (MIRANDA, 2006: 19). *O marinheiro* apresenta um quarto circular “que é sem dúvida num castelo antigo”, o que já instaura simbolicamente a discussão sobre a dimensão circular/cíclica da vida. Aos cantos, quatro tochas iluminam, ainda que bruxuleantes, três veladoras; ao centro, “sobre uma mesa, um caixão com uma donzela, de branco.” À

---

<sup>12</sup> Ver também FISCHER, 2012, indicada na bibliografia e no apêndice deste trabalho, sobre a questão da auto-tradução em Fernando Pessoa.

direita, “uma única janela, alta e estreita” revela apenas dois montes e um pequeno pedaço de mar.

“É noite e há como que um resto vago de luar.” E apenas isso (como se fosse pouco estarem tais elementos simbólicos carregados de significação e relações de antagonismo e complementaridade com o restante da obra do autor). Tudo isso de forma a não sabermos quem são estas três (quatro) mulheres, em que época ou local está contextualizada a cena, e ainda menos uma noção das histórias pregressas de cada uma e de sua (eventual) relação concreta com a morta<sup>13</sup>, o que dá a ideia de estarmos numa dimensão acima, ou antes *fora* da realidade, ou seja, num ambiente de cariz mítico ou atemporal.

As três dialogam, dando porém mais a impressão de monólogos solitários que, a dada altura, assumem como que uma unidade, sendo impossível não pensar nestas figuras como entidades refratadas de uma figura única, o que não surpreende a ninguém que conheça minimamente a multifacetada personagem-de-si que foi Fernando Pessoa<sup>14</sup>; mas igualmente lembra com clareza a estrutura coletiva - mas de vozes unas - do *coro grego*, em sua função analítica e comentadora da ação assistida. Porém, em *O marinheiro*, o centro da cena é ocupado pela morte, inerte em seu estado absoluto, de modo que, portanto, elas assistir-se-iam a si mesmas – já que, num jogo de espelhos, ao verem a morta elas parecem ver-se como “cadáveres adiados”; e comentam-se a si próprias, buscando no fundo compreender o que deva propriamente ser comentado sobre o *sentido* de suas vidas para preencher o passar das horas.

Contudo, elas debatem-se na ausência de sentido das coisas. Assim, as *três* veladoras defrontam-se com os símbolos do tudo e do nada. Inertes, sim, porém sem ação? Tudo depende do modo como margeia-se o conceito, isto é, incluindo nele a perspectiva da ação interior ou somente a externa; do *gestus* físico ou daquele que preenche de *tensão* o interior das palavras. Relativamente à questão, defendendo contudo seu ponto de vista, é do próprio Pessoa o seguinte testemunho:

---

<sup>13</sup> “Não parece que Pessoa tenha criado *O marinheiro* para ser representado. Segundo Seabra [1974: 28], «ele destina-se muito mais a ser lido do que a ser visto, ou antes a ser visualizado através das palavras.» Até as indicações iniciais de cena mostram isso: a maneira poética e sugestiva como são indicadas, parecem dirigir-se não a um cenógrafo, mas à imaginação de um leitor.” (MIRANDA, 2006: 31).

<sup>14</sup> “A questão da identidade, que perseguirá o poeta vida afora, será responsável pela imposição de um paradigma para a Modernidade - quem produz o texto poético? É por esse prisma [da subjetividade] que surge a «estética do fingimento», situação que projeta Pessoa para uma autonomia e uma universalidade em relação à modernidade portuguesa.” (GONÇALVES, 1995: 09).

Chamo teatro estático àquele cujo enredo dramático não constitui ação – isto é, onde as figuras não só não agem, porque nem se deslocam nem dialogam sobre deslocarem-se, mas nem sequer têm sentidos capazes de produzir uma ação; onde não há conflito nem perfeito enredo. Dir-se-á que isto não é teatro. Creio que o é porque creio que o teatro tende a teatro meramente lírico e que o enredo do teatro é, não a ação nem a progressão e consequência da ação – mas, **mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas e a criação de situações** [...]. Pode haver revelação de almas sem ação, e pode haver criação de situações de inércia, momentos de alma sem janelas ou portas para a realidade. (PESSOA, 1994b: 78. Negrito meu).

É rica e valiosa a pista que o autor fornece, embora componha de modo apenas parcial a argumentação que comprova ser *O marinheiro* teatro, e não qualquer outro gênero literário. E embora não seja este o objetivo principal deste trabalho, reside num desses argumentos um dos pontos centrais a que chamar-se-á em causa ao longo de nossa busca pelas marcas clássicas e especificamente trágicas presentes no referido drama.

Vale a pena, é claro, não perdermos de vista a proposição do que, para Pessoa, seria teatro. Para ele, este não é necessariamente constituído pela noção de ação, seja ela física ou interior, ainda que pareça considerar menos a acepção de ação no sentido do conflito interno do que na ação externa ou nas palavras que remetam à ideia de uma progressão dramática efetivamente. Contudo, seria notável que desconsiderasse a presença de um conflito ou, por outra, de um *pathos*<sup>15</sup> como elemento-cerne existente nesse “estatismo”, dado que a cena é ricamente permeada de uma clara movimentação interna dessas três mulheres, e consequentemente de pulsões fundamentais do ser humano na busca de um *compreender-se*.

Neste sentido, como lhe é peculiar, Pessoa subverte o conceito clássico aristotélico do que venha a ser a arte dramática em sua acepção estrita, conforme veremos melhor adiante. Mas, de igual maneira, desloca a seu modo as possibilidades de entender como conflito/ação a tensão entre forças apenas interiores, legando, de resto, pouca importância a isto quando define o que é, para ele, a arte dramática - antes uma “revelação das almas através das palavras trocadas e a criação de situações.” Tomando a assertiva como pressuposto de compreensão de seu texto, sem entrar no mérito de sua legitimidade, é possível, portanto, “haver revelação de almas sem ação”, da mesma maneira que “pode haver criação de situações de inércia.”

---

<sup>15</sup> *Pathos*: palavra grega associada ao conceito filosófico cunhado por Aristóteles para designar uma manifestação de sofrimento, paixão, excesso de padecimento, pulsante no interior de personagens e/ou na atmosfera cênica como um todo.

Contudo, não obstante esta visão bastante pessoal do autor, e em si preciosa para a leitura de *O marinheiro* dentro da chave por ele proposta, basta depurarmos com atenção a referida inércia das veladoras e o conteúdo de suas “palavras trocadas” (chamemos ou não a isso diálogo), para notar-se um irrefutável tom de *angústia* delas ante o sentido/razão (ou, antes, a falta deles) da existência humana dentro de um plano concreto de vida, chamado “real” - angústia esta deflagrada pela confrontação das três personagens com a morte, “assunto” central, em meio ao prosclênio.

Basta termos isto em vista para dimensionarmos não apenas a intensidade da *resistência* delas ante a tortura de habitar a ausência de sentido palpável da vida, como também o *esforço interno* empregado para encontrar alguma salvação/tolerância possível, senão no “real”, talvez no plano *onírico* da existência – como de fato o fazem, ao remeterem-se ao sonho em que aparece a figura do marinheiro. E quem negará serem estes, portanto, exemplos de uma ação interior e, por que não, de ecos trágicos, sem que a peça, contudo, seja, como é óbvio, uma tragédia no sentido clássico do termo?

*O marinheiro* é pleno deste *pathos*, como procurarei demonstrar, o que, de resto, para Friedrich Nietzsche, era antes o elemento indispensável da tragédia, e não propriamente a ideia de ação (como em Aristóteles), já que o estatismo das veladoras representa uma luta de antemão perdida, mas não por isso dispensável de ser travada.

É, pois, neste sentido que, apesar de válida, a assertiva de Fernando Pessoa é, de resto, desnecessária enquanto argumento de que *O marinheiro* seja teatro. Entendamos o teatro como ação no sentido clássico ou do modo como Pessoa o viu (isto é, “mais abrangentemente”), e sob ambos os pontos de vista o texto colocar-nos-á ante o drama interior de três anônimas com as quais, parece-me, justamente por o serem, muito mais facilmente identificamo-nos arquetipicamente em seus movimentos de resistência quase imperceptíveis, mas tão intensos, dilacerados e insolúveis. Ter em vista os fatores deste drama interior ajudar-nos-á a perscrutar as eventuais relações do drama estático pessoano com seus heterônimos principais, além das marcas do trágico em *O marinheiro* que se refrataram deste para aqueles, como endosso dialógico da presença clássica nesta obra dramatúrgica - tarefa a que este trabalho propõe-se.

[...] depois de se terem entregado durante toda a noite à sua “aventura interior”, apavoradas pelo caminho feito e por terem pisado domínios normalmente interditos aos humanos, [As veladoras] desejam acordar desse transe como de um pesadelo: “Oh, que horror, que horror íntimo nos desata a voz da alma, e as sensações dos pensamentos, e nos faz falar e sentir e pensar quando tudo em nós pede silêncio e o dia e a inconsciência da vida...” **Toda a ação é, de facto, interior:** nada acontece de real e nenhum conflito opõe

umas às outras as personagens em cena, as Veladoras, que, apesar de três, **compõem uma personagem única**, oficiante de um oculto ritual que invoca os poderes do sonho para fazer face à morte. [...] Tudo se passa ao nível do sonho e da palavra que o conta. O sonho desenvolve-se em duas direcções, por assim dizer: para trás, num ritual de regressão aos seres que, por sua vez, sonharam as personagens em cena, em demanda do derradeiro ser, o “ser-lar” (assim por Pessoa chamado, num poema ortónimo) que os terá sonhado a todos, e para a frente, procriando novos sonhos, novos seres, que continuarão essa cadeia. Cada ser é, ao mesmo tempo, sonhado e sonhador. “Eu sou o sonho que alguém de um outro mundo esteja tendo”, afirma Pessoa, em seu próprio nome. Na primeira parte da peça, assistimos aos diferentes contos contados pelas três Veladoras narrando o seu passado como se o estivessem inventando. (LOPES, 2009: 02-03. Negritos meus).

A história que dá título à peça é um desses sonhos, tido pela Segunda Veladora. Nele, um marinheiro perde-se numa ilha distante e, exilado de quem foi, também encontra salvação num mundo onírico. Sonha com uma nova pátria por ele toda inventada. Cria as paisagens, as pessoas e os acontecimentos deste novo lar. “Até que se cansa de sonhar e tenta lembrar de sua pátria verdadeira... mas não consegue. Esquecera tudo. E percebe que toda sua vida, agora, resume-se no sonho que sonhara, dia após dia” (MIRANDA, 2006: 49).

Presente em toda a obra pessoana, **a água é um sinal do tempo que flui**, inexoravelmente. O marinheiro vive junto ao mar, e é também uma figura marcante dentro da obra de Pessoa, assim como a pátria, perdida, sonhada, jamais reconquistada. A ilha talvez seja, como já afirmamos, seu eu-interior, a que ele chega, perdido. E, para não se perder de vez, **finge tão completamente, que chega a fingir uma pátria que, na verdade, perdeu**. As três veladoras são as vozes dessa história. Elas dão vida ao marinheiro, cada uma a seu modo. Através delas ele tem, também, voz e vez. (MIRANDA, 2006: 88-89. Negritos meus).

O mar e o marinheiro, juntos, formam um *par arquetípico* que subjaz à memória civilizacional portuguesa e, de certa, forma ocidental. Este par informou, entre outras coisas, o próprio impulso para o mar dos portugueses, sendo impossível dissociar tal experiência ancestral à mítica poética homérica, a qual fecunda vários elementos do drama ora analisado, conforme será retomado noutras secções desta pesquisa. No mais, são também as “sonhadoras” deste marinheiro pessoano, segundo Teresa Rita Lopes (2009: 01), “como que exiladas dessa «pátria anterior» a que regressam, pelo poder do sonho.” E a propósito desta ideia, transversal a todo o drama estático, não apenas a *Odisseia* de Homero reaparece atualizada num íntimo diálogo temático e filosófico, mas também obras como *O mito de Sísifo*, de Albert Camus, que dialoga à perfeição com *O marinheiro*, sobretudo em trechos como o que segue:

[...] num universo subitamente despojado de ilusões e de luzes, o homem sente-se um estrangeiro. Tal exílio é sem recurso, visto que **privado das recordações de uma pátria perdida** ou da esperança de uma terra prometida. Esse divórcio entre o homem e a sua vida, entre o ator e o seu cenário, é que é verdadeiramente o sentido do **absurdo**. (CAMUS, 2016: 17. Negritos meus).

Este “exílio”, bem como a “ação onírica” que as veladoras empregam para superá-lo, são já, em si, indícios de uma vivência trágica de que necessitam escapar, conforme procuro demonstrar. Isto, para além da tragédia da cegueira que é, metaforicamente, a do esquecimento do próprio marinheiro em relação à sua terra original. *Ele cega-se para quem foi*. Fruto do psiquismo da Veladora que sonha, a vulnerabilidade deste argonauta no plano de sua identidade, por não lembrar-se, revela uma dupla dimensão trágica, dele e da própria “autora” desta personagem onírica, remetendo-nos novamente ao mítico Ulisses (cujo nome a crônica cogita como origem para a palavra Olissipo, que por sua vez era o nome antigo de Lisboa, terra de ancestrais marinheiros). Não seria esta, de resto, a única vez que Pessoa aludiria, direta ou indiretamente, ao universo homérico.

Ulisses, à semelhança do mar que lhe transforma a **identidade**, é figura eterna e multiforme. Deste modo, Pessoa situa-o na sua obra na fronteira entre os aspectos diacrônicos e sincrônicos da sua narrativa; Ulisses é, por conseguinte, uma figura catalisadora arquetípica. O mito é, por sua vez, exemplo de um *logos* intrinsecamente fronteiro: medeia o empírico e o imperceptível, um tempo originário e o seu desdobramento temporal, uma realidade sagrada e imortal e outra histórica e desintegrativa. [O poema «Ulisses», de Pessoa, presente no livro *Mensagem*] abre a imaginação a um momento proto-histórico, ou seja, **um momento mítico anterior à formação de Portugal** e, ao mesmo tempo, à contemplação da história em si como epifenómeno de uma gnose especial. (AURETTA, 2012: 86. Negritos meus).

Neste sentido, talvez se possa falar em uma espécie de *desintegração da identidade* das três veladoras que, para além de não terem nome nem história, deparam-se com a ausência de resposta para o sentido da vida - “Há resposta para alguma coisa?” (PESSOA, 2010: 42) -, estupefação desencadeada, até onde textualmente pode-se inferir, pela exposição das veladoras à materialização da morte. E, se assim for, disto decorreria a referida crise identitária, já que na ausência de uma lógica que reja a vida, desintegra-se igualmente a percepção de ter-se uma função clara, um papel a desempenhar e, em consequência, de *ser-se* efectivamente “alguém”, ante as

desesperadoras dialéticas existentes entre ser/não ser; tudo/nada; dentro/fora; sentir/pensar etc.

Assistimos, assim, a uma luta interior – que alimenta a única acção do drama – traduzindo os impulsos contraditórios que animam as três Veladoras; por um lado, essa ânsia de fugir à vida que é sinónimo de morte (“Não roçemos pela vida nem a orla das nossas vestes”) e, por outro lado, o desejo de acordar do transe a que se entregaram durante toda a noite, e ceder à atracção da força da gravidade contra a qual lutaram com todas as forças do sonho, e viver o dia que está raiando, a morte dos sonhos: “com a luz os sonhos adormecem.” (LOPES, 2009: 03).

Observemos que, tanto a referida “ânsia de fugir à vida, que é sinónimo de morte”, quanto seu impulso contrário e concomitante em direcção ao raiar da vida (morte, neste caso, dos sonhos que as mantêm suspensas num espaço intermediário) é, pois, de resto, como a própria morte em si, um tema “transcendental, rico em conteúdo metafísico” (MIRANDA, 2006: 42) e encontrado primordialmente em Álvaro de Campos e no poeta ortónimo, isto é, Pessoa ele-mesmo, com grande frequência. Em *O marinheiro*, a clareza desta dualidade dá a ver um *sentido* de tragicidade, à medida que entendamos ambas as pulsões como vetores antagónicos agindo tanto sobre a racionalidade objetiva da Terceira Veladora, quanto sobre as duas primeiras, de modo geral mais propensas a questionamentos de “situações e imagens misteriosamente pinceladas pela memória ou pelas palavras ditadas pela emoção e pelo medo” (Ibidem).

Esta distinção de personalidades ampara-se em diversos trechos do drama pessoano e encontra exemplo bem acabado num momento em que, enquanto a Primeira, quase bucolicamente, pergunta “Quando virá o dia?”, a Terceira trava oposição de olhares com a resposta nada sonhadora: “Que importa? Ele vem sempre da mesma maneira...” Contudo, não obstante os distintos modos com que, a certa altura, as três compõem esta visão prismática do mundo, isto é, apesar de suas diferenças de olhares, refratados em direcções diferentes, serão as três igualmente atormentadas pelos signos do tempo e da morte e pelas quase infinitas significações concretas e simbólicas que, a partir do passar do tempo rumo à morte, é inevitável estabelecer. E referimo-nos aqui tanto a uma leitura teorizada e filosófica da questão, quanto a uma vivência concreta e psíquica ameaçada, ante a figura de um corpo que se vela.

Sobre quem é a donzela de branco morta em cena (nova pergunta indispensável e contudo irrespondível, senão de modo simbólico), Teresa Rita Lopes arrisca uma interpretação que revela a reconhecida riqueza de sua vasta leitura crítica acerca da obra

peçoana. E a sugestão proposta pela especialista, com a qual ponho-me de total acordo, formula que o dito corpo velado seja

[...] Talvez o Tempo, que introduz a morte, já que uma das Veladoras afirma: “Velamos as horas que passam.” O mistério do tempo está sempre presente. “O que é qualquer coisa? Como é que ela passa? Como é por dentro o modo como ela passa?...” – é uma das muitas perguntas que não esperam resposta. É esse tempo que inspira uma espécie de litanía em torno do verbo passar, que, por sua vez, remete para esse passado a que todas, pelo sonho, regressam. Poderíamos admitir que estão velando esses “eus” passados que, provavelmente, as estão sonhando, mas não sabem quem elas são, na actualidade: “O que eu era outrora já não se lembra de quem eu sou...” afirma a Terceira Veladora. O ritual da regressão querará estabelecer essa ligação entre o eu passado e o eu presente. [...] As Veladoras acabam por não suportar a longa insónia dessa longa noite (insónia do sono de viver, incapacidade de conciliar o sono desse sossego) que sofrem como um pesadelo: “Não sentis tudo isto como uma aranha enorme que nos tece de alma a alma uma teia negra que nos prende?” Por isso apetece a vinda do dia, “a inconsciência da vida”, que “consola”, e que porá um fim ao “pavor”, ao “horror” da aventura nocturna a que se entregaram. (LOPES, 2009: 04-03).

Seria a morta uma visão que essas Veladoras têm de seus próprios “«eus» passados” e, ao mesmo tempo, do que as espera no futuro; a representação onírica que cada uma das três faria de si mesma, ao deparar-se, por meio do passar das horas, com o que foram. E o que se foi é senão coisa morta. O passado parece-me tratado aqui como defunto – delas mesmas, e em último caso de nós, leitores, que com elas passamos. Arriscando um passo além, na análise de um tema complexo e delicado como este, diria eu ainda que a medida que o tempo escorre, invisível, ininterrupto e acelerado porque irreversível, tem-se que se morre a todo momento, a cada infinitésimo de segundo, dentro de uma unidade de medida imensurável, redundando na desesperadora pergunta de se em algum momento de nossas vidas estivemos ou estaremos de fato por inteiro vivos. Afinal, o que é estar vivo, se há a morte a fazer-se esperar?

Os fantasmas dos meus mortos eus  
fazem parte de minha carne agora  
 (“The mad fiddler”, de Alexander Search.  
In: FILHO, 2011: 685).

Para fazer uso das palavras do estudioso pessoano Christopher Damien Aurretta:

Destarte Pessoa dramatiza n’*O marinheiro* o descentramento do eu como centro gravítico do discurso. O “eu” passa a ser a máscara póstuma do Real que o “eu” atravessa, ao modo destas veladoras, sem nunca o conhecer. A não perder de vista a busca pessoana das energias genésicas da palavra. Tal



busca constitui uma odisseia epistémica que medeia entre a Natureza e a Consciência, uma mediação que, por sua vez, a palavra torna real apenas na condição de pressupor a irrealidade da Vida. Eis o *agon* inerente ao humano modo de ser.<sup>16</sup>

Com a insônia desta noite que, ainda segundo Lopes (2009: 03), é como que a “insônia do sono de viver”, quererá Pessoa possivelmente dar-nos a ver que a vigília da madrugada que presenciamos em cena representa uma espécie de suspensão da vida “real”. Contudo, a associação da noite com a fuga deste real é ambígua e também tem contornos trágicos, remetendo-nos a referências clássicas como *As Bacantes*, de Eurípides, no que se refere à visão da noite nos ritos dionisíacos, não como propiciadora de uma fuga do real, mas sim de um efetivo reencontro de nossa essência por meio da penumbra, isto é, por meio da não visão bem delineada que a (enganadora) luz do dia propicia. Afinal, se as respostas para as perguntas essenciais da Vida não possuem contornos definidos, é a penumbra que nos aproxima com mais *coerência* da “verdade”, e não a luz solar, que dá a ver contornos vazios de sentido.

Isto faz-nos pensar de igual modo no romance contemporâneo *Ensaio sobre a cegueira* (1995), do escritor português José Saramago (1922-2010), em que a metáfora da luz excessiva como elemento “cegador” do Homem retoma, sob este aspecto, um dos sentidos do rito das ménades em honra de Dioniso, ao passo que o ver com contornos precisos do dia significaria, nesta lógica, uma percepção falsa do que seria de fato real.

Nominado, enfim, por Teresa Rita Lopes, como representante de um “teatro do êxtase”, o drama estático de Pessoa, considerado por muitos especialistas como hipersimbolista<sup>17</sup>, respira claramente as influências do dramaturgo, poeta e ensaísta belga de língua francesa Maurice Maeterlinck (1862-1949), não obstante todo o olhar crítico de Pessoa sobre este autor. Parte daí a estruturação de um chamado “sensacionismo integral”, abrindo caminho para os três heterônimos mais conhecidos de Pessoa, nomeadamente para o “dia triunfal” em que nasceu o mestre deles, o “poeta da Natureza” Alberto Caeiro, numa leitura acerca da possível confluência de *O guardador de rebanhos* com o drama estático pessoano.

---

<sup>16</sup> Reflexão tecida pelo Professor Christopher Damien Aurretta, em interlocução para este trabalho, durante sessão de orientação em tríade, no dia 07 de julho de 2017.

<sup>17</sup> “Sua preocupação maior [a da estética simbolista que, de resto, não se limitou à literatura] era o problema não-temporal, não-sectário, não-geográfico e não-racional da condição humana: o confronto entre a mortalidade humana com o poder de sobrevivência, através da preservação das sensibilidades humanas nas formas artísticas.” (BALAKIAN, 2000: 15).

Sobre as personagens de *O marinheiro*, bem como das peças simbolistas *Les aveugles* e *L'intruse*, de Maeterlinck, que Fernando Pessoa leu e deixou anotadas em seu espólio, são – para usar as palavras da pesquisadora Carla Ferreira de Castro – um verdadeiro “repositório de pulsões fundamentais, embora invisíveis para os que não vão além das palavras ditas” e que, por sua vez, “são responsáveis pelo desencadear de uma actividade emocional intensa [...]”(CASTRO, 2011: 32).

Perscrutar os termos que compõem tais equações é também um dos objetivos deste trabalho, tendo sempre em vista a incerteza e ainda a eventual impossibilidade de uma resposta (novamente: “Há resposta para alguma coisa?”) diante da questão que ora se coloca para, se assim for, ter-se ainda a dimensão metalinguística de vivenciar-se ao longo de um estudo como este, a dúvida – já não direi propriamente “trágica”, mas é certo que bastante inquietante - sobre a pertinência da investigação por ele instaurada e sobre a real chance que ela mesma autoimpor-se-á de ser ou não bem-sucedida.

De resto, também Carla F. de Castro, em seu livro *A arte do sonho: vozes de Maeterlinck em Pessoa*, viu a relação entre o trágico simbolista de Maeterlinck e o universo do Teatro do Absurdo de Samuel Beckett e Eugène Ionesco. Para Castro:

[...] É impossível ler *L'intruse* ou *Les aveugles* sem pensar n' *O marinheiro* de Fernando Pessoa, ou em *Attendant Godot* de Samuel Beckett. O teatro do absurdo parte, igualmente, de situações banais retiradas do quotidiano para explorar um ponto de vista, o que faz com que, retrospectivamente, também seja possível denominar de “anti-teatro” a obra dramática de Maeterlinck de 1889 a 1894. [...] Se a tragédia grega nos mostrou heróis num combate trágico com as forças do destino ou envolvidas em relações conflituosas entre si, o teatro de Maurice Maeterlinck reproduz o momento em que homens e mulheres comuns – novos, velhos, cegos... - **são confrontados com a inevitabilidade do fim da vida**. (CASTRO, 2011: 33. Negrito meu).

Portanto, não apenas o estatismo pessoano encontra raízes no drama simbolista de Maeterlinck, como do mesmo modo nele também reconhece parte da herança trágica por ambos compartilhada – dado o enfoque que o poeta belga conferiu às ditas “vítimas semiconscientes da *fatalidade*, colaboradores à mercê de um *destino que os ultrapassa*, porque encerra em si os segredos do homem face ao impenetrável mistério da vida e da morte” (CASTRO, 2011: 23. Itálicos meus).

Embora Fernando Pessoa tenha feito críticas severas a Maeterlinck, endossadas agressivamente por Álvaro de Campos em *Ultimatum*<sup>18</sup> (reservas essas que o próprio poeta belga tivera para consigo, quando de sua autocrítica em entrevista para Adolphe

<sup>18</sup> “Fora tu, [...] Maeterlinck, fogão do Mysterio apagado!” (PESSOA, 2014 b: 404).

Brisson, em 25 de julho de 1896, conforme lembra Castro), é mister reconhecermos que tais recusas de influência só servem para endossar a grande familiaridade de Pessoa com as peças teatrais maeterlinckianas supracitadas, apesar de terem sido provavelmente as duas únicas lidas pelo poeta português, dado que, além de serem as únicas anotadas de seu espólio, há que se considerar as páginas restantes do livro em causa, que estavam ainda por serem cortadas. (CASTRO, 2011: 66-67).

Considerando as declarações do próprio Pessoa de que mudava de ideias e opiniões a toda hora, não é de se estranhar que, ao criticar, tivesse também se apropriado de alguns elementos do simbolismo maeterlinckiano, inclusive na tentativa de “reinventar” as questões que julgava imperfeitas, propondo um simbolismo à sua moda e a cuja originalidade os críticos unanimemente conferem, de fato, superioridade em relação às de Maeterlinck, por não ter Pessoa dependido “estritamente dos pressupostos estéticos e teóricos” da escola francesa (CASTRO, 2011: 62).<sup>19</sup>

É notável, contudo, o aproveitamento feito por Pessoa, em especial no que diz respeito ao poder visual de caráter onírico das metáforas propostas, da aparente banalidade das situações cotidianas deflagradoras do *pathos* vivido pelas suas personagens, assim como o tema da morte, “a intrusa que ceifa os sonhos” e que constitui o “grande tema dos primeiros textos [simbolistas]” (Ibidem: 26).

É forçoso ainda reconhecermos que, nem nos dramas simbolistas de Maeterlinck e nem em Fernando Pessoa, há ação física ou propriamente evolução dramática, senão profundo movimento interno, necessário para que se busque superar uma violência de ordem psicológica. A resistência à violência, em si, é já uma grande ação<sup>20</sup>. Também torturadas, estas irmãs veladoras empregam esforços para observar *a passagem das horas* a desembocar no centro do salão, oprimidas pela incerteza do que virá, afinal, com o amanhecer, mediante à inevitabilidade desta ignorância. De um lado, o terror – e a evidência - da futura inexistência; do outro, a angústia constante de existir sem um sentido que nos justifique; e, daí, um não viver-se nunca por inteiro.

A fragmentação de Pessoa em seus heterônimos (esta fraternidade constitutiva da *pólis* pessoana, digamos, que funda, por sua vez, uma comunidade interna do seu ser) é um exemplo inequívoco desta ambiguidade, a propósito de que, nas palavras de

---

<sup>19</sup> Tal superioridade do drama estático pessoano é reconhecida inclusive pelo próprio Álvaro de Campos, não obstante o engenheiro naval ter escrito, tempos antes, um paradoxal poema, e muito pouco abonatório, a propósito de *O marinheiro*. Assim se configura a obra de um homem em constante mudança interior, necessariamente contraditória e humana.

<sup>20</sup> Pesquisar sobre o conceito da Física – força, vetores etc.

Ricardo Belo de Moraes, a “existência prévia de três «veladoras» fica ainda mais claramente longe de uma simples coincidência. As veladoras são todas a mesma, não se distinguem: ajudam-se, são solidárias em fugir à vida, no criar o sonho”, isto é, “uma realidade ficcional mais poderosa e real que a realidade” - de modo correlato, direi eu, ao que Pessoa produziu ao reconhecer a pluralidade de seus instintos, reações, opiniões e sentimentos perante a vida. Assim, o marinheiro “criado e invocado pelas três mulheres rapidamente as absorve nas teias da ficção, deixando-as suspensas entre passado e futuro, num hipnótico poema visual que confunde sonhadoras e sonhado.”<sup>21</sup> E talvez esteja aí, a propósito desta ideia de um “poema visual”, uma forma de compreender a dedicatória que Fernando Pessoa faz de seu drama estático ao pintor português Carlos Franco.

De tanto lidar com sonhos, eu mesmo me  
 converti num sonho. O sonho de mim mesmo  
 (*Livro do desassossego*, de Bernardo Soares.  
 In: FILHO, 2011: 201).

O sonho é, de resto, *regressão e projeto futuro*, como toda a constituição da obra pessoana – mergulho no passado para elaboração do por vir. Encantatório, divinatório, “inteiramente à mercê de um déspota ausente – Morte ou Pequeno Deus [...]. A análise deste drama revela-nos que ele se apresenta como um microcosmos do universo de Pessoa” (LOPES, 2009: 05), em si trágico nos movimentos dilacerantes em que suas dúvidas irreversíveis sobre ser todos e ao mesmo tempo ninguém<sup>22</sup> o colocaram, como homem e artista.

<sup>21</sup> <http://mundopessoa.blogs.sapo.pt/o-marinheiro-a-obra-prima-teatral-de-804251> (Texto de Ricardo Belo de Moraes, investigador, membro da equipe de Acolhimento da Casa Fernando Pessoa, acessado em 27/11/2015).

<sup>22</sup> Ver romance *Um, nenhum e cem mil*, de Luigi Pirandello (1867-1936), na bibliografia desta dissertação. Espécie de testamento das preocupações estéticas, psicológicas e existenciais do dramaturgo, contista, poeta e romancista siciliano de Agrigento, este seu último romance expõe, como quase toda sua obra, num tom de sutil e irônico humor, a relativização de um sentido de unidade para a personalidade individual humana, submetida por sua própria condição, à subjetividade de um estilhaçamento psíquico e social inevitáveis, irreversíveis e não passíveis de uma organização ou síntese - em qualquer tipo de simulacro de unidade que se pense eventualmente em forjar. Em Pirandello, somos “um”, em estado absoluto e biológico, mas “cem mil” como metáfora de infinito, posto sermos um para cada uma das pessoas que nos veem. E evidentemente outro em relação mesmo ao modo como nós nos vemos, posto acreditarmos ser como *gostaríamos* de ser vistos. Deste intrincado jogo de espelhos resulta utópico falarmos em personalidade, se esta for entendida no sentido de uma matriz catalisadora de determinadas características imutáveis. Daí o metafórico e desesperado “nenhum” (em italiano *nessuno*, traduzido em Portugal para *ninguém*), aludido no título, o qual, de resto, tão bem assenta à vivência heteronímica de Fernando Pessoa (1888-1935), sendo ambos os autores contemporâneos. Consciências tão agudas dessas experiências dão a ver a complexidade mas, sobretudo, a fragilidade da alma humana ante as incertezas

### 1.1 O programa estético da revista *Orpheu*: continuidade e inovação.

*Os marinheiros Helenos,  
que a vaga iônia criou,  
belos piratas morenos  
do mar que Ulisses cortou,  
homens que Fídias talhara,  
vão cantando em noite clara  
versos que Homero gemeu...  
... Nautas de todas as plagas!  
Vós sabeis achar nas vagas  
as melodias do céu...*

(Trecho do poema *O navio negroiro*:  
*tragédia no mar*, de Castro Alves, p. 134)

Apresentar a histórica revista *Orpheu*, sua gênese e as principais características estéticas deflagradoras do movimento modernista em Portugal é tarefa fascinante, apesar de já amplamente realizada nos mais diversos trabalhos acerca do tema, por críticos e pesquisadores. Por esta razão deter-me-ei aqui somente nos aspectos pertinentes à contextualização de *O marinheiro*, com ênfase nos dados que forem úteis à posterior demonstração do principal ponto de vista desta dissertação, qual seja, aquele que se refere à identificação de elementos classicizantes no drama estático em análise.

Far-se-á necessário, para tanto, que embasemos tal contextualização estética e histórica, de modo a não perder de vista a importância de situarmos, ainda que em termos sucintos, *Orpheu* “dentro [de um] movimento mais amplo, mais aberto e abrangente [...], com carácter eclético que definiu muitas das revistas literárias da época, e, em geral, a produção de Pessoa durante 1914-1917 e não só.” (In: PESSOA, 2009c: 14).

Situar Pessoa **no modernismo**, embora tenha tido gestos de aproximação à vanguarda, é, pois, situá-lo no lugar correto. É sugerir que os textos “ísmicos” (evitamos propositadamente o adjetivo *vanguardistas*) e os textos sobre os ismos dialogam mais com uma visão do mundo que **desde a antiguidade** vê o mundo moderno, do que com uma atitude, militante e profanadora, que pôs em causa a “instituição arte” e o estatuto autónomo da obra artística. (PIZARRO. In: PESSOA, 2009c: 15. Negritos meus).

Apesar de – e justamente por - estar de acordo com a afirmação acima de que “situar Pessoa no modernismo, embora tenha tido gestos de aproximação à vanguarda,

---

do eu, sequer enquanto indivíduos, que dirá em relação ao sentido essencial de ser do Homem e da Vida. E a impossibilidade de resposta dessas questões e de tantas outras nestes meandros desveladas, parece-me que não é menos trágica que o equívoco ou a ignorância das grandes personagens da Grécia Antiga, cantadas por autores como Ésquilo, Sófocles ou Eurípidés.

é, pois, situá-lo no lugar correto”<sup>23</sup>, faz-se necessário termos uma mínima familiaridade com o universo vanguardista de que Pessoa e o modernismo português como um todo beberam, partindo sobretudo da influência do futurismo italiano de Marinetti, e de um simbolismo decadentista (PESSOA, 2009c: 215) muito marcantes em Portugal, num momento em que as vanguardas europeias se constituíam como forma de ultrapassar estéticas anteriores.

Daí também a pertinência do elemento decadentista, refletido em várias instâncias e camadas do exaurimento da Europa de modo geral, de Portugal como pátria e do homem português como indivíduo, o que se relacionaria, anos depois, ao grande sentimento patriótico, mas não por isso menos crítico de Fernando Pessoa, em seu livro *Mensagem*, na esperança da construção do que ele chamou de um Quinto Império, por meio das “armas” de que dispunha como artista, isto é: a renovação estética e o choque cultural com vista a abalar o cânone e produzir reflexão e, com isso, a idealizada regeneração de sua pátria, tendo em vista que o primeiro título de *Mensagem* era precisamente *Portugal* (PESSOA, 2014a: 32).

Sobre a essência do modernismo, o estudioso pessoano Christopher Damien Aurretta muito oportunamente realçou:

O modernismo corresponde [...] a uma época de grande criatividade nas ciências físico-químicas; assim, o modernista é quem responde imaginativamente a uma profunda crise de significação no momento da modernidade ter de questionar e reinventar as suas linhas de força principais. O escritor deste período é, daí, o inventor de um estilo, sendo o seu estilo, por sua vez, a aposta do escritor na vitalidade da sua visão, nos poderes revolucionários da imaginação em si e na libertação de novas configurações de valores entre as energias visíveis e invisíveis da psique e do mundo empírico, a fim de criar um novo mapa do real. (AURETTA, 2012: 22).

Novamente, e creio que não à toa, o *sonho* aparece como elemento-chave de remissão e salvamento. O projeto estético, literário e nacional de Pessoa, inserido em e amplificado por *Orpheu*, foi largamente pensado e amadurecido ao longo dos anos anteriores a 1915, quando começou a projetar a revista e a trocar cartas com seu grupo de amigos, escritores e artistas plásticos que viriam a compor o grupo órfico, marco da primeira geração do modernismo lusitano.

---

<sup>23</sup> De fato, *O marinheiro* talvez fique mais bem analisado no que toca as suas influências se considerarmos uma conjugação das várias opiniões sobre ele expressas, já que o próprio Pessoa admitiu que “tudo tem influência sobre mim”, em carta a Gaspar Simões de 11 de dezembro de 1931. (PESSOA, 1999c: 248-258).

Luís de Montalvôr foi diretor da primeira edição e era em si um exemplo de poeta simbolista e, portanto, do modo harmonioso com que esta estética se coadunava ao futurismo, assim como o diretor brasileiro da publicação, Ronald de Carvalho, inclusão esta que revelava ainda a preocupação de extrapolar os limites continentais e firmar uma parceria congregando as culturas de dois países irmãos – sendo que o segundo número da revista já teria Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro como diretores.

Contudo, o movimento modernista de 1915 funde as vanguardas europeias com uma redescoberta de valores tradicionais, sem que nisso vá nenhum contrassenso. Ou, por outra, propõe o avanço estético e a modernidade por meio justamente da releitura do cânone clássico, arquetípico e mítico. Retorna ao passado, aprende com ele, domina-o e o supera a partir dele mesmo. Um inequívoco exemplo de que esta postura, além de claramente identificável, foi minuciosamente pensada, está na significativa origem do nome *Orpheu* para título da revista (batizada por Luiz de Montalvôr), alusão ao mito grego, chamando em causa a ideia de um decaído que tende a regenerar-se pela voz dos poetas: exatamente como o Portugal idealizado pelos literatos daquele grupo.

*Orpheu* era poeta e cantor, e com sua música encantava e *cultivava* os animais, as plantas, os deuses e as pessoas (DIX, 2015: 09). Esse encantamento pela poesia baseava a crença na regeneração do homem moderno, a partir da referência à cultura grega, o que sintetiza o projeto estético dos modernistas, endossado de modo ainda mais deflagrado em Ricardo Reis, tanto em sua poesia quanto em sua prosa. E firma, uma vez mais, o ponto de vista desta dissertação, segundo a qual *O marinheiro*, as demais obras dramáticas de Pessoa, como de resto o seu projeto modernista, estão embebidos em atmosfera clássica e, portanto, carregado de grandes ecos de tragicidade, ainda que apresentados dentro de uma lógica reformulada e ressignificada pela ótica do movimento modernista a partir de uma releitura de temas essenciais do Homem<sup>24</sup>, como não poderia deixar de ser naquele contexto de ruptura e inovação, com vista justamente à superação desta referência – a qual, por o ser, faz-se inevitavelmente presente.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Como forma exemplar de execução deste mecanismo de releitura, que entendo ser *O marinheiro*, ver capítulo 3 desta dissertação, no qual serão traçadas mais detidamente as relações da linguagem moderna pessoana, encontrada no drama estático referido, com o universo grego clássico.

<sup>25</sup> É significativo, no bojo destas ideias, apenas lembrarmos para efeito de contexto histórico que, dos 48 textos (excluindo a Introdução de Luiz de Montalvôr) que compõem a primeira edição de *Orpheu*, impressa à rua de Oliveira ao Carmo, nº 10, em Lisboa, somente 13 não pertencem ao gênero lírico, sendo 12 deles prosas de José de Almada Negreiros, e um o drama de Fernando Pessoa, o que realça ainda mais o papel específico que sua presença exerce no *corpus* ali reunido. Dentre os demais autores, todos poetas,

Dos seus méritos destacados, podemos citar o fato de finalmente organizarem-se de modo sistemático os pressupostos estéticos que até então apenas *individualmente* vinham não apenas reunindo todos os elementos dos movimentos e vanguardas anteriores numa proposta só (o que em Portugal já seria um importante passo de revisão), mas suplantando esta ultrapassada ordem vigente de modo a ser inegavelmente mais complexo e rico do que todos eles juntos. É também no livro *Sensacionismo e outros ismos* (In: PESSOA, 2009c: 46-47) que encontramos uma inequívoca comparação dos órficos com Luís de Camões e Antero de Quental, ao referir<sup>26</sup> que, em sendo geniais, estes imensos pilares da cultura lusitana

nada trouxeram de *fundamentalmente* novo para a literatura da Renascença [...]. [Camões] apenas com originalidade e intensidade fez uma epopeia nacional em que nenhum elemento ultrapassava os elementos da esthetica do tempo. [Já] Antero de Quental [...] mais não fez, do que tratar com personalidade e dolorosa profundidade elementos de inspiração que pertenciam á esthetica do periodo em que viveu. No caso dos colaboradores de “Orpheu” não é assim. Não queremos dizer que elles são comparaveis a Camões ou a Antero de Quental, embora a prudencia dicte que nada de absoluto se diga de quem apenas começa a revelar-se. [...] Ha aqui, sem duvida, uma nova forma litteraria, uma nova visão da Realidade e da Vida, uma nova forma de dar expressão às sensações e aos pensamentos. (In: PESSOA, 2009c: 47).

Como se vê, *Orpheu* continha um projeto verdadeiramente ambicioso, mas não acima de suas potencialidades concretas, como deduz-se das palavras de Pessoa. Antes de a publicação ser idealizada, impressa e finalmente distribuída, todavia, costuma-se referir “a existência de pelo menos dois projectos de revista anteriores [...], mas é muito escasso o que se diz deles por falta de novos elementos para o seu estudo.” (In:

---

portanto, compareceram Mário de Sá-Carneiro, Ronald de Carvalho, Alfredo Pedro Guisado, Côrtes-Rodrigues e Álvaro de Campos, sendo este último o heterônimo escolhido por Pessoa para representar sua vertente lírica com dois poemas: *Opiário* e *Ode triunfal*. A partir dos textos da época coligidos criticamente por Jerónimo Pizarro, no livro *Sensacionismo e outros ismos* (PESSOA, 2009c), é relevante referir aqui a profusão de artigos críticos sobre o surgimento de *Orpheu* na imprensa portuguesa de 1915, com os mais variados tons e opiniões, dando conta do impacto que esta repercussão causou efetivamente na sociedade conservadora de então - desde a saudação calorosa à novidade até agressões de ordem pessoal, chamando em causa argumentos e ofensas de natureza psiquiátrica e mesmo de orientação sexual. De toda a maneira, o fato é que o choque da revista sobre grande parte dos leitores de então foi inegável e de uma contundência jamais vista, o que parece ter sido bastante prazeroso aos órficos que, antes de aprovação, buscavam era sacudir os pensamentos estagnados de seu tempo – prova de que sua proposta trazia, efetivamente, elementos revolucionários; o suficiente ao menos para despertar paixões, reações arrebatadas e fazer com que *Orpheu* convertesse-se na ordem do dia em Lisboa a partir de março de 1915, por encerrar (ou antes libertar, com o perdão do trocadilho) quase um manifesto estético disfarçado de revista literária.

<sup>26</sup> Em sendo este um texto encontrado no espólio de Fernando Pessoa, não fica claro se é um artigo de sua autoria, ou escrito por outrem acerca do movimento de *Orpheu*.



PESSOA, 2009c: 23). Trata-se das revistas *Ibis* (ou *Lusitania*) e *Europa*, título este bastante expressivo se levarmos em conta o intuito de europeização da arte portuguesa.

Na seara teatral, para retomarmos as especificidades correlatas a *O marinheiro* naquele contexto, é importante notar que não datavam, porém, do início do século XX, as primeiras tentativas, ainda que isoladas, de uma abertura de Portugal para propostas externas. Mesmo malogradas ou empregadas sem intenção consciente ou suficiente ímpeto renovador, tais inserções vanguardistas na dramaturgia lusitana já se verificavam no fim do século XIX, em produções teatrais de influência claramente simbolista e maeterlinckiana, a exemplo de textos como *O pântano* (1894), de D. João da Câmara, no mesmo Teatro Nacional onde *Os velhos*, do mesmo autor, fora encenada no ano anterior (REBELLO, 2000: 123).

Segundo o dramaturgo e historiador teatral Luiz Francisco Rebello, “não por acaso a crítica o filiou na «nova religião que as brumas do norte nos vão infiltrando»...” (REBELLO, 2000: 123), o que demonstra uma entrada da estética simbolista no Portugal daquele momento – aproximadamente duas décadas antes ainda da escrita de *O marinheiro* (1913)<sup>27</sup>, o que não significa nem que as obras de D. João da Câmara, nem as de Maeterlinck ou Pessoa tenham, com efeito, sido incorporadas organicamente à lógica vigente do texto dramático de modo geral naquela época, sendo antes prenúncios isolados de uma discussão estética que estava ainda por se instaurar de modo mais consistente e que até hoje parece fazer sentido.

Foi em 1920, ainda, que o referido D. João da Câmara alcançou um maior equilíbrio formal na peça *Meia-noite*, drama, nas palavras de Rebello (Ibidem), “de um extremo subjectivismo em que as almas das personagens, mais do que estas, dialogam entre si e dentro de si próprias”, numa síntese, ainda, que se aproxima também do que já havia feito Anton Tchêkhov na Rússia, por exemplo (Ver: TCHÉKHOV, 2014: 123-124). E é no mínimo curioso notar como estas palavras poderiam ser perfeitamente as mesmas utilizadas numa descrição acerca de *O marinheiro*, no que se refere à estrutura de diálogo proposta no drama pessoano, bem como das movimentações dialógicas existentes, precisamente, nas almas das veladoras.

Apesar de [o próprio Fernando Pessoa] declarar que “a melhor nebulosidade e subtileza de Maeterlinck é grosseira e carnal em comparação com o [seu]

---

<sup>27</sup> Sobre a profusão de acontecimentos artísticos importantes para o cenário da cultura europeia em 1913, a título de contextualização do ano em que *O marinheiro* foi escrito, ver DIX: 2015: 17-19, referido na bibliografia desta dissertação.

drama”, a verdade é que este, pelo seu espírito, como pelo seu estilo, aceita sem os ampliar, os limites marcados à dramaturgia simbolista pelo autor de *Pélléas*, da qual Fernando Pessoa dizia “aceitar a preocupação musical, a sensibilidade analítica, a análise profunda dos estados de alma, que procura intelectualizar”, mas “rejeitar a exclusiva preocupação do vago, a exclusiva atitude lírica, e, sobretudo, a subordinação da inteligência à emoção.” (REBELLO, 2000: 124).

Não irei tão longe quanto Rebello que afirmou, ainda, que “os personagens do mais autêntico drama que [Pessoa] concebeu [referência a *O marinheiro*] eram as várias individualidades em que desdobrou a sua complexa personalidade, os seus «heterónimos».” (2000: 125). Reconheço, contudo, a grande possibilidade de estar nas veladoras da obra aqui analisada uma importante parte da multifacetada gênese dos heterônimos, seu drama em gente, “fórmula evocativa das «máscaras nuas» de [Luigi] Pirandello, que testemunham dramaticamente, como a poesia de Pessoa, a fractura do homem contemporâneo” (Ibidem).

E não deixa de ser curioso registrar [...] que os órgãos e movimentos literários em torno dos quais se aglutinaram as tendências estéticas dominantes nos anos que sucederam à implantação da República – *Águia*, a *Renascença portuguesa*, o *Orpheu* – subalternizaram o teatro e, quando alguns dos seus expoentes, através dele, procuraram exprimir-se, fizeram-no segundo cânones então já ultrapassados: os dramas históricos neo-românticos de Jaime Cortesão, **o drama estático simbolista de Fernando Pessoa**. (REBELLO, 2000: 130. Negrito meu).

E também esta observação de Rebello é bem notada, e de grande relevância não apenas para dimensionarmos o espaço que a dramaturgia possuía no âmbito dos movimentos literários do início do século XX, mas como forma de realçarmos uma não ocasional intenção de Pessoa em propor um *marinheiro que remasse contra as marés*, o que inclui a ideia aparentemente paradoxal (assim como o termo “drama estático”) de inovar a partir do antigo; de continuar algo que se está a subverter; de aprender com o passado para propor o futuro, e assim conforme vinha acontecendo com as vanguardas artísticas no restante da Europa.

É valioso, por isso, não perdermos de vista a consideração que Fernando Pessoa faz sobre a época em que viveu, para ele marcada tipicamente pelo *internacionalismo* (In: PESSOA, 2009c: 75). Para entendermos melhor, basta pensarmos na perspectiva universalizante que *Orpheu* tinha, ao beber das vanguardas europeias com os olhos voltados para o mundo, objetivando a criação de um modernismo ainda mais radical e abrangente, correlato à lógica “englobadora” – hoje diríamos globalizada – pela qual o

mundo ocidental inequivocamente já começara então a passar, não apenas com as fábricas, as maquinarias e o desenvolvimento dos meios de transporte (como se vê nitidamente em Álvaro de Campos), mas, de igual modo, pelo significativo avanço dos meios de comunicação, os quais cumpriam também fundamental papel no “encurtamento” de distâncias e em certa propiciação para um movimento não unificante, mas bastante apto a vencer antigas barreiras, rumo a uma maior integração, para atingir seu potencial, enquanto reflexo de seu tempo.

Mas retomando o cerne estético proposto por esta seção do trabalho, não será excessiva digressão conhecermos algumas das ideias, ainda que básicas, de Fernando Pessoa, encontradas em *Páginas sobre literatura e estética*, em que o poeta conceitua o eixo primordial do fazer teatral, o que para este estudo interessa vivamente. Diz ele:

A base da representação é fingimento [...]. Representar tem na verdade o poder atractivo da falsificação. Todos nós gostamos dos falsários. É um sentimento muito humano e bastante instintivo. Todos nós gostamos de truques e de embustes. (PESSOA, 1994b: 78-79).

É interessante termos ainda em vista o modo como Pessoa prossegue categorizando o gênero dramático em três espécies (novamente o número três): 1) o drama em verso (interessa-nos “como literatura”); 2) a baixa-comédia e a farsa (interessam-nos “só por interessar-nos”); e 3) todo o drama “em que o interesse reside, essencialmente, na acção” (interessa-nos “como acção, isto é, exclusivamente como drama.”) (PESSOA, 1994b: 61-62).<sup>28</sup>

Também sobre as considerações estéticas que Fernando Pessoa tece sobre a literatura dramática, algumas de suas ponderações ajudam-nos a compreender os contornos e singularidades das opções que ele faz particularmente em *O marinheiro*: “De *per se*, a presença de uma tese não aumenta nem diminui, como arte, o equilíbrio ou relevo da obra dramática. A tese é extra-artística no drama, como em qualquer obra não filosófica por natureza” (PESSOA, 1994b: 64), donde não parece precipitado depreender, na gênese de seu processo criativo, uma deflagrada e assumida *despreocupação* com qualquer unidade discursiva, proposição acerca de algum

---

<sup>28</sup> É de se notar, entretanto, o modo como Pessoa revela, acerca da baixa-comédia e da farsa, uma ideia formada de modo aparentemente antecipado ou mesmo preconceituoso, numa espécie de *parti pris*, não merecendo, nenhuma das duas, na opinião do autor, uma justificação mais bem amparada, não obstante as julgue “dignas de interesse”.

princípio pré-estabelecido ou sistema dialético organizado que se tivesse querido eventualmente defender.<sup>29</sup>

Antes o contrário, desatado que é seu discurso, não apenas em *O marinheiro*, mas em toda sua obra, isto é, livre para a mais profusa, fragmentária e caleidoscópica visão de mundo, ao obedecer às leis da impermanência, da mutabilidade, do caos inerente à não possibilidade de fixação de qualquer tese numa lógica de existência condicionada ironicamente pelo acaso, pela falibilidade e sem qualquer estabilidade, justificativa ou sentido.

É do mesmo livro sobre as ponderações estéticas pessoais que encontramos a informação de que o autor português considerou os “dramas de Maeterlinck ou de Lord Dunsay [...] falhados pela opressão excessiva do símbolo” (PESSOA, 1994b: 64). Tendo em vista a presença de símbolos arquetípicos bastante definidos em *O marinheiro* (tais como o mar, a noite, a morte, o sonho, os montes), está claro que também Pessoa - ainda que estivesse correta sua apreciação comparativa das obras de Maeterlinck e de Lord Dunsay – também Pessoa produziu em *O marinheiro* uma profusão (destes e de outros) símbolos que não é impossível que sejam considerados como excessivos ou opressores de algum modo.

Feita tal ressalva, não me parece de todo falaciosa a ideia de que Pessoa, mesmo assim, ateu-se antes à multiplicidade de *atribuição de sentidos* a cada símbolo, e à relação dialética que se traça entre os mesmos, do que propriamente a uma profusão de signos diversos.

Para Pessoa, a *cultura moderna*, no “campo do instinto da acção dramática”, não produziu outros resultados senão os que indicam uma realização, nova e notável, “no campo da intuição psicológica” e no “conceito de psiquismo individual” (PESSOA, 1994b: 64), o que não apenas endossa uma das principais transformações sofridas pelo gênero trágico ao longo dos séculos (a inclusão da noção de vontade subjetiva e de psicologismos das personagens), como parece melhor significar o que o autor pretende dizer ao afirmar que o drama simbólico “subordina a acção à intensidade da poesia e à *veemência da dicção*” (PESSOA, 1994b: 62. *Itálico meu*).

---

<sup>29</sup> É possível, talvez, inferir que a conveniência de tal posição ocultasse uma fragilidade do autor quando da necessidade de assumir a defesa de uma “tese” ou mesmo quando da sistematização mental necessária para a concepção de enredos dramáticos mais engendrados, sistematização essa que é sabido que Pessoa não detinha, dada a tão propalada – por ele próprio – fragmentação e mutabilidade de suas opiniões, humores, instintos e pontos de vista, inclusive sobre preceitos estéticos. Daí que não comprometer-se com a defesa de uma “tese” fosse não apenas o caminho mais lógico para ele, mas muito provavelmente a única solução possível.

Relacionado a isso, vale a pena chamarmos a atenção para uma sùmula que o próprio Pessoa tece sobre seus pressupostos acerca do gênero dramático:

O drama [a arte dramática de modo geral], como todo objectivo, compõe-se organicamente de três partes [outra aparição do número místico de Pessoa] – das pessoas ou caracteres; da entreacção dessas pessoas; e da acção ou fábula, per meio e através da qual essa entreacção se realiza, essas personagens se manifestam. Produto subjectivo assim composto, o drama provém de três qualidades – **do instinto psicológico**, que cria e enforma os caracteres, e depois os vai descobrindo uns per meio dos outros; **do instinto dramático**, que inventa ou renova a fábula, e dispõe o seu seguimento; **do instinto artístico**, que ordena a operação dos outros dois na construção harmónica do todo, como na execução formal de cada parte (PESSOA, 1994b: 68. Negritos meus).<sup>30</sup>

Mas não foi apenas nos textos de *Páginas sobre literatura e estética* que Pessoa expôs seu programa estético modernista e seus pensamentos acerca de algumas especificidades do seu fazer literário, mas também em sua vasta epistolografia. A revista *Orpheu* ficou pronta em 25 de março de 1915 e já no dia seguinte Pessoa remetia um exemplar ao escritor espanhol Miguel de Unamuno (1864-1936), acompanhado de carta em que dá a ver alguns dos parâmetros que guiavam o grupo modernista de *Orpheu* e sua surpreendente segurança acerca da ruptura que era ali proposta, o que não raro encontra-se em sua farta correspondência com amigos, colegas, editores etc.

[...] Esta revista representa a conjugação dos esforços da nova geração portuguesa para a formação de uma corrente literária definida e *transcendendo* as correntes que têm prevalecido nos grandes meios cultos da Europa [...]. Como temos a consciência absoluta da nossa originalidade e da nossa elevação, não temos escrúpulo algum em dizer isto. (PESSOA, 1999b: 158).

<sup>30</sup> Note-se, contudo, a partir dos trechos em negrito, uma *eventual* falta de rigor genológico do autor, quando da terminologia usada na definição de personagem, bem como numa certa imprecisão com que determina sobretudo a primeira das três qualidades de que, segundo ele, provém o drama. Se considerarmos que, quando se refere a “pessoas” ou “caracteres”, o autor não pretendia outra coisa senão designar de modo genérico as “personagens” de um drama, restar-nos-ia, mesmo assim, formular a seguinte questão: será que os caracteres são, como ele diz, apenas enformados pelo instinto psicológico? Coloca-se aqui a questão da subjetividade, da vontade individual, da psicologização das personagens, justamente na contramão do pensamento estético trágico da Grécia Clássica (e até as veladoras de *O marinheiro* parecem comprovar isso, por terem sido estruturadas sem particularidades psicologizantes, numa alusão que endossa a ideia de que o texto presta tributo, em diversos níveis, a uma herança clássica). Note-se que, caso Pessoa estivesse a referir-se ao âmbito da vida interior das personagens, de modo geral, dir-se-ia que se trata de um deslize conceitual do autor, por generalizar os diversos modos de composição do carácter, ignorando assim a importância que a influência dos contextos históricos possui para a determinação de uma forma ou outra de estruturação de personagens. Entretanto, e mesmo observando que o poeta não se refere a tal âmbito interior, mas sim fala do “instinto psicológico” referindo-se àquele “que cria e enforma os caracteres” (isto é, aludindo, portanto, à psicologia do próprio autor e não da personagem), cabe-nos ainda assim refletir, sem contudo ter a pretensão de uma resposta definitiva se, mesmo desse modo, tal afirmativa não seria demasiado arriscada, feita de forma tão peremptória.

Já em carta de 4 de junho daquele mesmo 1915, novas indicações estéticas bastante úteis à compreensão do movimento anunciam-se com destaque para a utilização de *O marinheiro* como exemplo da atitude de subjetividade estática que permeia a visão órfica. Pessoa escreve como Álvaro de Campos, dessa vez para o diretor do jornal Diário de Notícias, solicitando que a revista não seja tratada por Futurista, pois não o é, nos seguintes termos:

Ora se há coisa que [seja] típica do Interseccionismo (tal é o nome do movimento português) é a subjectividade excessiva, a síntese levada ao máximo, o exagero da atitude estática – “Drama estático”, mesmo, se intitula uma peça, inserta no 1º número do Orpheu, do Sr. Fernando Pessoa. E o tédio, o sonho, a abstracção são as atitudes usuais dos poetas meus colegas naquela brilhante revista (PESSOA, 1999b: 164).

Não foi sem júbilo e grande interesse que Pessoa e seus colegas de *Orpheu* observaram, portanto, o modo como seus intuitos e rupturas promoveram impactos previstos e desejados, porque necessários segundo eles, na sociedade estagnada e carente de arejamento por meio da construção de pontes com outras culturas. Afinal, conforme Pessoa constata numa carta a Côrtes-Rodrigues, em 4 de abril de 1915, para realçar o alcance vitorioso do impacto pretendido: “Somos o assunto do dia em Lisboa” (PESSOA, 1999b: 161), haja vista toda a celeuma que causou o lançamento de *Orpheu* na cidade.<sup>31</sup> E é também sobre como o referido dia estendeu-se até hoje, no panorama histórico da literatura e da dramaturgia portuguesas, que este trabalho pretende dar seu humilde contributo.

---

<sup>31</sup> É de destacar, neste contexto, o seguinte aspecto da significância desta instância epistolar assaz reveladora: o registro em carta desta interlocutoriedade – Pessoa/Côrtes-Rodrigues – que deixa entrever, na mente dos seus autores, um diálogo amplo, auto-consciente e até agudamente lúdico a respeito do contexto artístico e histórico da Europa de então, bem como uma atitude de sofisticada petulância, de quase alardeado brilhantismo e, decerto, uma consciência profunda do papel complexo e multiforme desempenhado pelo artista.

## 1.2 *O marinheiro*: singularidades.

*Depois de doze minutos  
Do seu drama O Marinheiro,  
Em que os mais ageis e astutos  
Se sentem com somno e brutos,  
E de sentido nem cheiro,  
Diz uma das veladoras  
com langorosa magia:*

*De eterno e bello ha apenas o sonho. Porque  
[estamos nós fallando ainda?*

*Ora isso mesmo é que eu ia  
Perguntar a essas senhoras...*

(Poema “A Fernando Pessoa, depois de ler o seu drama statico  
«O marinheiro» em «Orpheu I», de Álvaro de Campos, 1929).<sup>32</sup>

Ao contrário de Aristóteles, que afirma que a tragédia é, antes de mais, a *mimese*, isto é, uma imitação/cópia de uma ação, dando à “ação” significativa primazia na conceituação do que seja o trágico<sup>33</sup>, Friedrich Nietzsche acredita que seu elemento fundamental é antes o *pathos*, expressão de paixão e sofrimento, tensão presente no decorrer de toda a obra dramática e/ou num momento de clímax. Neste sentido, a tragicidade de *O marinheiro*, conforme veremos mais pormenorizadamente, está muito mais próxima da noção de trágico nietzschiano, posto sua ação ser de ordem interior, vibracional, extática e de permanente *pathos*, isto é, estática fisicamente, mas carregada de uma intensa movimentação de tensão e padecimentos dilacerantes a tracionar para lados opostos três almas que, traçando um paralelo novamente com o autor de *Assim falava Zaratustra*, podem ser a metáfora das várias máscaras de um único deus –

<sup>32</sup> Conforme encontramos na nota de rodapé deste poema, citado de acordo com a edição que a Tinta-da-China fez das obras completas de Álvaro de Campos, “O testemunho manuscrito encontra-se na margem superior de um poema, «Marinetti, Academico», dactilografado a 7 de Abril de 1929 e foi publicado em 1929. Contudo, Pessoa publicou-o com a data fictícia de «1915», para que não parecesse que Campos tinha lido o drama estático em 1929.” (In: PESSOA, 2014b: 228).

<sup>33</sup> “De um modo geral, o objecto da μίμησις [mimesis] é *acção* e os «imitadores» «imitam» homens praticando alguma acção. A focagem na acção humana como assunto central da mimese, apresentada desta forma axiomática e inquestionável, explica a exclusão do reino da poesia das composições cujo tema ultrapassa os limites do comportamento humano e explica o desprezo, para não falar de omissão, que Aristóteles dedica à poesia não-dramática, como a poesia didáctica de Hesíodo, a poesia elegíaca e iâmbica de Arquíloco, Tirteu e Sólon, entre outros, e a poesia lírica de Safo, Alceu, Píndaro, apenas para citar alguns exemplos. A estrutura dramática está, pois, no centro da poesia, razão da importância dada na *Poética* à tragédia, à comédia e à epopeia. Deste postulado derivam a conveniência ou até mesmo a necessidade de considerar o coro como um dos actores e os cantos líricos como partes que integram a acção. Tais afirmações, difíceis de aceitar e tão desajustadas em relação a tantas das tragédias gregas, são sobretudo o sinal das dificuldades e hesitações sentidas por Aristóteles em face do estatuto ambíguo do coro, elemento a que, de resto, o filósofo não atribui qualquer relevância.” (SERRA, 2006: 142).

Dioniso – simbolizado pela entidade fisicamente morta, mitologicamente pensada, já em comunhão com o divino; até porque é o mesmo Nietzsche quem nos relembra que “a tragédia, na sua origem, é apenas «coro» e não «drama».” (BORIE, ROUGEMONT, SCHERER, 2004: 349).

Do mesmo modo – como prenúncio embrionário dos heterônimos que é reconhecidamente *O marinheiro* – podemos lembrar serem estes *outros* pessoanos, também eles, várias máscaras dionisíacas de um único deus-autor, cuja alma eram várias, como exaustivamente estuda-se o fenômeno de sua despersonalização: “outramento” num “drama em gente” (“Quando quis tirar a mascara/ Estava pegada à cara” [PESSOA, 2014b: 203]).

Ou, por outra: neste sentido, a figura da donzela morta metaforizaria uma espécie de templo ou de oráculo do rito báquico, em que a única maneira de reunir toda a espécie humana, num só sentimento de comunhão, seria por meio da *despersonalização*, embriaguez a cuja atmosfera a solenidade religiosa das três veladoras nos remete - *religare*, isto é, a busca delas por uma religação, anseio pelo reencontro com suas essências. Não só porque Pessoa, ébrio que soubera estar por vezes em sua vida *suscetível* a “flagrantes *delitros*”, soube também despersonalizar-se magistralmente na Arte, mas sobretudo pela não demarcação de individualidade e, portanto, de *não psicologização* de nenhuma das três veladoras<sup>34</sup>, senão num esmaecido arriscar de algumas poucas marcas de discurso que nem sequer cumprem a função de dar a cada uma um ponto de vista próprio acerca do não-assunto sobre o qual versam neste anti-diálogo (Ver nota de rodapé 16).

Permeando a obra de Pessoa, constata-se o seu *agon* subjacente: a desarticulação da identidade diúrna, supostamente una e empiricamente delineada (a do cidadão tributável) para chegar, afinal de contas, a um *agon* ainda mais radical. Noutras palavras, é preciso morrer como identidade estável ou fixa para se atingir o Uno. Contudo, o Uno, o *locus* ulterior onde o real e a consciência humana se unem, permanecerá para todo o sempre fora do alcance de criaturas contingentes (para quem o diurno e o noturno são, às tantas, duas máscaras da mesma escuridão). A identidade humanamente pensada fragmenta-se logo em heterônimos, não para estes permitirem o eventual regresso ao Uno, mas, sim, para *garantirem* a única verdade humanamente acessível, que assim reza: somos a encarnação de um ser

<sup>34</sup> Ao proceder desta não psicologização de suas personagens, Pessoa rompe portanto com o padrão por ele próprio identificado como um resultado da cultura moderna no “campo do instinto da acção dramática”. Isto é, se para ele a cultura moderna não produziu outros resultados senão os que indicam uma realização, nova e notável “no campo da intuição psicológica” e no “conceito de psiquismo individual” (PESSOA, 1994b: 64), o fato de ter criado as três veladoras na contramão desta “conquista” moderna endossa, ainda mais, a ideia de um tributo por ele prestado a uma cultura anterior, conforme a tese desta dissertação.



conhecível apenas no e pelo seu estado de unidade disjuntiva. A consciência humana – e, com ela, a palavra por ela expressa – não escolhe heterônimos; é consciência humana, *é* constitutivamente heteronímica.<sup>35</sup>

Não à toa o recurso da negação repetitiva verifica-se quase como um estilo da fala de cada veladora, assumindo ser o texto produzido sempre no registro da antítese subversiva de algo que, entretanto, mal se sabe com precisão. Encontra-se, assim, o recurso estilístico da anáfora: mecanismo retórico de repetição por meio da recorrência, neste caso, do “Não” presente no início dos primeiros versos, por exemplo, numa negação/esvaziamento sistemático do mundo empírico.

Primeira veladora. – Ainda **não** deu hora nenhuma.

Segunda. – **Não** se podia ouvir. **Não** ha relógio aqui perto. Dentro em pouco deve ser dia.

Terceira. – **Não**: o horizonte é negro.

Primeira. – **Não** desejaes, minha irmã, que nos entretenhamos contando o que fômos? É bello e é sempre falso...

Segunda. – **Não, não** fallemos d’isso. De resto, fômos nós alguma cousa?

Primeira. – Talvez. Eu **não** sei. Mas, ainda assim, sempre é bello fallar do passado... [...] Eu **não** sei porque é que isso se dá. Mas sabemos nós, minhas irmãs, porque se dá qualquer cousa?... [...]

Segunda. – Fallemos, se quiserdes, de um passado que **não** tivessemos tido.

Terceira. – **Não**. Talvez o tivessemos tido...

Primeira. – **Não** dizeis senão palavras. É tão triste fallar! É um modo tão falso de nos esquecermos!... Se passeassemos?...

Terceira. – Onde?

Primeira. – Aqui, de um lado para o outro. Às vezes isso vai buscar sonhos.

Terceira. – De quê?

Primeira. – **Não** sei. Porque o havia eu de saber?

(ORPHEU I, 2015: 27-28. Negritos meus).

Se tal hipótese de leitura for admitida como pertinente no contexto em que a proponho, torna-se orgânica a associação do *estático* corporal das veladoras com o *extático* dionisiaco, já que seriam elas próprias bacantes interiores, à moda pessoana, embebidas pela letargia noturna, pelo oscilar ancestral e eterno das nossas certezas essenciais, conjuntamente com o bruxulear das velas presentes naquele quarto *circular* (circular como a ideia que os gregos tinham do *Tempo* e da vida, a partir da noção do reino de Hades, a casa dos mortos, isto é, da morte não como um fim absoluto); embaladas, ainda, pela tênue iluminação que lhes é facultada, ausência de contornos esta que é também símbolo da própria existência, senão no sentido de ciclicidade imanente aos binômios vida-morte e noite-amanhecer, ao menos claramente colocados em protagonismo no drama pessoano pelos não contornos das questões essenciais da

<sup>35</sup> Reflexão tecida pelo Professor Christopher Damien Aurretta, em interlocução para este trabalho, durante sessão de orientação em tríade, no dia 07 de julho de 2017.

Filosofia (Quem sou eu? De onde vim? Para onde vou? O que estou a fazer aqui? Ou, por outra: qual o sentido da vida?), perguntas recorrentes e instigadoras, cujas respostas, contudo, continuam-nos a escapar.

Está neste movimento de a noite virar dia a virar noite das veladoras; da vida a virar morte a virar vida da humanidade que se recicla nos ritos dionisiacos, quando os contornos das personalidades individuais também se confundem à tênue luz noturna; está nestas ideias de movimentação circular, enfim, o não-estatimo interior de *O marinheiro*, e a base da dúvida-iniciática do Homem. Se Jean-Paul Sartre conferiu à voz da personagem de Garcin a frase célebre de sua peça *Entre quatre paredes (Huis clos)*, segundo a qual “o inferno... são os Outros” (SARTRE, 1977: 98), talvez pudéssemos aqui formular, com grande à-vontade da licença poética que, no contexto d’*O marinheiro*, o *pathos* da humanidade somos nós mesmos.

Reside nesta ideia de ciclicidade, como dito, a fonte das angústias e vivências das personagens do drama, porque estas simbolizam justamente a percepção sensível da passagem do Tempo (o ciclo a cumprir-se), o indício inequívoco e do qual se não pode fugir; do momento crucial da vida, aquele em que ela se desata. É pelo girar desta engrenagem – e, claro, pela *consciência* que o Homem tem do que isto representa – que, mesmo sem o objeto-relógio presente em cena, as veladoras ligam nenhuma para a didascália e perguntam-se ainda assim pelo tempo que escoar, escorre, e as leva a refugiar-se no sonho. Aqui, o sonho é visto, portanto, como estágio *intermediário* – fuga – entre a vida e a morte.

Sonhar e falar dos sonhos, em *O marinheiro*, constitui gesto de desistência, abdicação, e ao mesmo tempo busca de salvação, ainda que provisória, antes do raiar do dia, indício fulminante de que mais uma “rodada” da vida foi concluída. Neste sentido, estamos a falar de um sonho-túmulo, este sim estático, e não como preâmbulo do novo. A história que dá título à peça de Fernando Pessoa, contudo, não pode ser categorizada nem como vida, nem como morte. É, como mencionado, intervalo; suspensão, já que *recusar o amanhecer é recusar a passagem das horas, por dentro das entranhas da noite, via sonho e, portanto, recusar a lógica primordial da vida, o que constitui um perfeito paradoxo à medida que, para preservar a vida por meio da estagnação do tempo, estar-se-ia a pretender justamente o bloqueio do elemento sem o qual é que se não vive: o Tempo*.

Assim, elas recusam o sentido intrínseco do Tempo, já que a noite é o útero dos sonhos, sincronicamente ao instante em que as veladoras buscam, nele próprio, a

atribuição de algum sentido para a existência delas mesmas; e nenhum conflito poderia ser de natureza mais trágica senão ter num só objeto – o eu - a síntese da vida e da morte a um só tempo; e, acima de tudo, a incapacidade sequer de condicionar minimamente a existência deste elemento crucial.

Neste drama, a ação física e a evolução dramática são, como dito, *negadas*. Todo prenúncio de ação de alguma das veladoras é logo esvaziado e anulado pelas demais, em seu trocar de frases embebidas por uma atmosfera mítica e quase ritualística. “Não vale nunca a pena fazer nada”, diz uma delas, indicando recusa do movimento e, portanto, do tempo como projeto de realização existencial, se levarmos em conta a assertiva heideggeriana de que tempo tem a ver com dinamismo, isto é, com o movimento do que *nele* ocorre (conforme será aprofundado no Capítulo 2).

O mar em fase de desistência: esta visão sobre o mar representa uma *mimese* diferente da vida. Contudo, o *pathos* como marca preponderante da tragédia, como diz-nos Nietzsche, determina esta presença inequivocamente nas três veladoras, coloca-as num indubitável movimento interior, e é sob tal assertiva que afirmo o não-estatismo absoluto das personagens, o que não significa que não haja camadas outras de estatismo, as quais justificariam a provocação de Pessoa ao usar o termo no título do drama e como definição genérica do seu projeto de obra dramática.

A começar pela ideia de estatismo do Tempo que as veladoras parecem não saber se almejam ou não, sendo a referida falta do relógio entendida aqui como espécie de eco a *O conceito de tempo*, de Heidegger, para quem o tempo é antes um “como” do que um “o quê”, nesta peregrinação das horas. Neste livro, Heidegger (2003) aborda o tempo como uma das dimensões fundamentais do *ser-aí*, nos seus processos de *ser-se*, de *existencializar-se*, de *essenciar-se* na vida (este último verbo, Pessoa emprega no seu *Fausto*).

Passemos agora a algumas observações que merecem realce, primeiramente acerca de influências literárias que marcaram o autor de *O marinheiro* e o vincularam ainda mais às referências clássicas que já possuía, quais sejam, alguns dos autores do romantismo inglês, especialmente William Blake (1757-1827) e Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), em meio à leitura dos quais Pessoa formou-se intelectual e literariamente.

Em sua desenvolvida atividade como crítico – inclusive de suas próprias obras -, Pessoa chama em causa a publicação-marco do romantismo inglês – e as reações a ela no fim do século XVIII – para traçar uma espécie de defesa de *Orpheu*, ante o escárnio

com que a revista modernista fora recebida no meio intelectual de Lisboa em março de 1915. Para Pessoa, do mesmo modo como os que se riram das *Lyrical Ballads* de Wordsworth e de S. T. Coleridge incorporaram depois os principais preceitos daquele novo pressuposto estético, o mesmo haveria de ocorrer com o descaso de muitos portugueses em relação ao modernismo que *Orpheu* instaurava - como de fato ocorreu.

Segundo investigação de Cláudia Souza, este paralelo aos românticos não teria sido à toa, dada a importância que os filiados a esta corrente, sobretudo os alemães, conferiram ao papel não apenas analítico mas verdadeiramente *criador da crítica* (SOUZA, 2015: 52). Assim, Pessoa remete-nos ao caso pioneiro do romantismo inglês, com o qual ele possuía grande intimidade:

Como se dê o caso de sermos colaborador desta revista [*Orpheu*], e como, caso - não a querendo por isso criticar - preferissemos dar uma idéia da sua orientação, fatalmente consumiríamos um impossível numero de colunas, limitar-nos-hemos a algumas observações, que não constituirão critica nem explicação, mas que visam apenas a orientar no assunto os espiritos curiosos e para quem meia palavra baste. Como o leitor não sabe, o movimento romantico inglês foi iniciado definidamente pela publicação, em 1798, das *Lyrical Ballads* de Wordsworth e Coleridge. Este livro - que **contém dois dos maiores poemas de todas as literaturas, o *Ancient Mariner* de Coleridge e a *Tintern Abbey* de Wordsworth** - teve por toda a Inglaterra um exito de gargalhada. Entre os que mais riram destacou-se Byron [...]; mas acontece que a sua terceira faze [a de Byron], que é o seu maior - senão o seu unico - titulo de gloria, foi escrita sob a influencia dêsses dois. (O Jornal 3 [06 de Abril de 1915]. Cronica Literaria. In: PESSOA, 2009c: 40. Negrito meu).

Além de denotar o aguçado senso crítico e a consciência que Pessoa tinha acerca do valor de ruptura estética em que consistia o movimento modernista por ele liderado, o excerto acima revela inequivocamente a intimidade que Pessoa possuía com os principais autores do romantismo inglês, em meio aos quais deu-se parte substancial de sua formação em Durban, na África do Sul, então colônia inglesa, onde viveu dos 7 aos 17 anos, e cujo *mythos* do mar e da navegação fez-se presente de modo marcante, em alusão também explicitada ao universo grego, reminiscência de uma *Odisseia* homérica revivida em tempos de modernismo e internacionalização. Neste caso, é o heterônimo António Mora quem nos fornece a confirmação da hipótese de existência de mais essa presença clássica nas elaborações pessoanas - não apenas estéticas mas, de igual, modo como crítico:

Devo a minha compreensão dos litteratos de Orpheu a uma leitura aturada sobretudo dos gregos, que habilitam quem os saiba ler a não ter pasmo de

cousa nenhuma. Da Grecia Antiga vê-se o mundo inteiro, o passado como o futuro, a tal altura emerge, dos melhores cumes das outras civilizações, o seu alto pincaro de gloria creadora. ([BNP/E3-20-81'] In: SOUZA, 2015: 57).

A propósito, aliás, da atividade pessoana como crítico, não será demais apresentarmos o excerto do artigo “Fernando Pessoa crítico da revista *Orpheu*”, de Cláudia Souza, em que a pesquisadora apresenta-nos o irreverente depoimento do autor.

[...] Pessoa critica a sua própria peça de teatro estático, *O marinheiro*, publicado no primeiro número de Orpheu: “*O marinheiro* do sr. F[ernando] P[essoa] é de partir a cabeça mais solida. Ninguém percebe nada, salvo, aqui e ali, umas frases que era melhor não perceber.” [BNP/E3-14<sup>4</sup>-26] (In: SOUZA, 2015: 59).

Aguçado senso de humor, por meio do qual Pessoa escreveu, dentre outras coisas, a respeito de como ele próprio cultivava uma estética do paradoxo e da instabilidade, da constante mutabilidade: “Se sou alguma vez coerente, é apenas como uma incoerência da incoerência.” (In: CASTRO, 2011: 73).

Sobre W. Blake e S. Coleridge, trarei brevemente as referências de duas obras fulcrais de ambos: *O livro de Thel* (1789), do primeiro, no que se refere à criação mítica de um ambiente de *pathos* no estatismo, à semelhança da qual se funda seu drama estático; e *Rima do velho marinheiro* (1798), do segundo, que nos interessa especificamente, por suas alusões ao universo onírico do mar e da elaboração de mitos.

Sobre *O livro de Thel* (2007: 63-75), o poema apresenta uma estrutura de fábula antecedida pela seguinte quadra, em que se conjugam as bases simbólicas de uma dialética entre extremos opostos e, ao centro, a dúvida sobre a existência:

A Águia sabe o que está no fosso?  
Ou vais perguntar à Topeira:  
A Sabedoria cabe num bastão de prata?  
Ou o Amor numa taça dourada?  
(BLAKE, 2007: 65).

Entre o céu e o fosso, o estágio intermediário da terra obriga que a Águia tivesse de descer dos ares para o subterrâneo, com vista a perguntas essenciais sobre a vida. E é precisamente sob a égide desta espécie de epígrafe mítica, que Blake conta-nos a fábula de Thel, a filha mais nova de Mne Seraphim, a qual não guardava, como as irmãs, os “rebanhos radiosos” (uma reminiscência de Caeiro?) e, com isso, via-se também a inquirir as realidades mais distantes que iam do céu ao fosso, como a Águia. *Estática*, pois, Thel “buscava o ar secreto”, em claro estado de *pathos*, porque a inquirir-se

angustiosamente e, com isso, a lamentar a morte dos “filhos da Primavera” e a projetar-se a si própria na lógica fatal de *impermanência* dos elementos da natureza. Consequentemente, a virgem prevê, tal como as veladoras pessoanas, num ambiente mítico e arquetípico, o seu “dormir docemente o sono da morte.”

No mesmo tom de parábola, ao ouvir os lamentos da bela virgem, a personagem do Lírio do vale é a primeira a responder-lhe, buscando fazê-la aceitar a ordem da vida. O Lírio assume-se frágil e passageiro, mas banhado pelo alimento da luz do sol e renascido “em vales eternos”, concluindo assim a primeira parte de seu silogismo poético: “Porque há-de Thel queixar-se,/ Porque há-de a senhora dos vales de Har suspirar?” Thel responde reconhecendo ao Lírio as qualidades deste, mas contrapondo-lhe a lógica diferente de *sua* existência, ao que o Lírio docemente evoca a Nuvem; e tão pronto esta desça, o Lírio retira-se.

Thel então diz para a Nuvem: “Porque não te lamentas quando numa hora te desvaneces/ [...] E Thel é como tu/ Eu passo, mas queixo-me, e ninguém ouve a minha voz”. E a Nuvem, cintilando, constata que nada permanece mas que, quando se morre, é para redobrar a vida. Thel teme não ser como a Nuvem. Não alimenta as flores, apenas ouve as aves, e sabe que todos um dia dirão que “esta mulher cintilante viveu sem servir para nada”, ou que terá apenas sido alimento dos vermes, ao que a Nuvem responde que, se assim for, tanto mais útil e abençoada Thel será. Ela chama o Verme então. Este, por sua vez, ergue-se, senta-se na folha do Lírio, e a Nuvem enfim se vai. “Não é para nós que vivemos,/ Vês-me como a coisa mais vil, e é isso que sou na verdade”, diz o verme. Porém, diz que quem ama o que é humilde, unge com óleo a cabeça dele, verme.

A virgem assume que reconhecia o amor de Deus pelo verme, “mas que o acarinhasse com leite e óleo”, isto “nunca eu soube; e por isso chorava”, a lamentar a *consciência de que irá um dia murchar*. A Argila maternal, após o encontro com o Verme, convida Thel para que esta entre em sua casa. “Thel entrou & viu os segredos da terra incógnita.” (Ver Ulisses no reino de Hades, Canto XI, de *Odisseia*). Assentou-se sobre sua própria sepultura e escutou uma voz penada a “exalar do buraco da cova” perguntando coisas como “Porquê não pode o Ouvido tapar-se à sua própria destruição?” Após todas as perguntas, Thel “ergueu-se assustada, & soltando um grito/ Fugiu sem parar até voltar aos vales de Har.”

A pertinência de chamar em causa este poema de William Blake está não apenas no fato de Fernando Pessoa tê-lo lido profundamente e possuir grande intimidade com o universo da literatura inglesa, mas sobretudo pelas coincidências que encontram-se em

ambos, a partir de uma possível influência ou eco blakiano sobre Pessoa, tanto temática quanto em termos de linguagem (a fábula, o mito), ainda que mantidas as devidas distinções entre a estética do *Livro de Thel* e o que veio a ser posteriormente *O marinheiro*. Contudo, feitas as necessárias ressalvas nesse sentido, é notável o modo como ambos exploram poética e especulativamente o estado de divisão interior do ser humano, ante perguntas essenciais, visando a um olhar mais abrangente, reconciliador e apaziguador entre signos aparentemente distantes e antagônicos, mas que integram uma espécie de circularidade orgânica da vida, não obstante a busca frustrada para um sentido essencial desta.

Não percamos de vista o fato de o romantismo de Blake ter sido motivado, entre outras coisas, pelo desejo de articular uma nova linguagem, sintetizadora entre essa visão mecanística do universo - em consonância com as ciências emergentes dos séculos XVIII e XIX - e a visão mais puramente orgânica do ser humano, isto é, o ser situado no cosmos (que os sentidos captam e com o qual vibram), numa Natureza apreendida precisamente pelo *ver aumentado* da poesia e da arte em geral. O mesmo passou-se com Fernando Pessoa, em sua época, movimento expresso nomeadamente em Álvaro de Campos, em que as “correntes de transmissão” traziam para si o embricamento entre o homem e a máquina.

Ora, entre o *Livro de Thel* e *O marinheiro* há um espaço estético-especulativo comum: a visão de um mundo *estático*, de fragmentada e alienada - e alienatória - percepção do real, que se “des-realiza” com cada frase articulada pelas veladoras, deixando entender, implicitamente, a urgência de as articular para além do estático das não-respostas, de modo a agir, criar, sonhar, ser e ir-sendo, como o *ser-aí* heideggeriano, à altura das suas mais autênticas dimensões existenciais. O estático é sintoma de um estado de exaurimento, de estiolamento interior, de alienação radical: um *pathos* “patológico” que Nietzsche e Pessoa diversamente abordam e pretendem superar: Nietzsche pela mitologia zaratustriana que cria conjuntamente com o seu apelo para a *transfiguração de todos os valores* (leia-se: dos valores de uma modernidade doentia); e Pessoa pelo seu projeto de *reescrita do ser, da memória, do sujeito*. A arte e a filosofia estão, portanto, nas suas respectivas obras, ao serviço de uma linguagem maior.

A obra de Fernando Pessoa cultiva amiúde o paradoxo, pondo o *logos* a articular-se nos limites da comunicação dita lógica – deixa, contudo, entrever o que fica para além do “dois”, isto é, o “três”: a nova totalidade que reúne o positivista e o

metafísico, o captável pelos sentidos e pelas sensações juntamente com o vislumbrável apenas nos píncaros extremos do imaginável e do concebível.

Já em *Rima do velho marinheiro* (COLERIDGE, 2001), considerado pelos críticos como o marco da literatura romântica na Inglaterra, tem-se uma história de cariz aparentemente mais realista, embora não dispensando de todo o elemento da fábula mágica. Um velho marinheiro, durante uma longa viagem, vive eventos sobrenaturais que o assombram, após ter seu barco desviado da rota por uma grande tempestade. Surge a figura decisiva de um albatroz que, sobrevoando o barco guia os tripulantes para fora da Antártica, razão pela qual é aclamado como uma ave de bom augúrio por todos; mas o velho marinheiro, apesar disso, atira no animal e mata-o. Revoltados, seus companheiros de viagem mudam, contudo, de opinião acerca do mau presságio que aquele gesto parecia anunciar, quando têm a surpresa de ver o barco entrar em águas calmas, sem nevoeiro nem tempestades.

Não obstante tais acontecimentos, logo nota-se que, em pleno alto mar, breve acabar-se-iam os mantimentos caso não fossem soprados ventos que inflassem as velas e com isso deslocassem o barco, cuja tripulação novamente voltava a irar-se, então, com o velho marinheiro, dado que a calmaria era *ilusória*. Após o encontro com um barco fantasma, as personagens da “Morte” e da “Vida na Morte” jogam dados e estrutura-se, da seguinte forma, o jogo: a Morte ganha os tripulantes, e a Vida da Morte ganha o velho marinheiro, de modo que toda a tripulação vai sendo morta, restando somente o marinheiro, que é condenado a permanecer vivo e torturado entre todos os cadáveres de seus antigos colegas de viagem. É quando, ao rezar, o marinheiro vê o albatroz cair em seu ombro, o que parece ser um novo bom prenúncio trazido pelo animal, pois em seguida os corpos dos tripulantes começam a levantar-se e a guiar o barco para casa. A história tem fim com o barco sendo enfim tragado por um redemoinho, salvando-se, novamente, apenas o velho marinheiro.

Quando, após uma sucessão de outros fatos, este consegue chegar à terra firme, o velho marinheiro já está enredado na punição perpétua de ter de passar o restante de sua vida transmitindo sua trágica história, como exemplo para os demais. E é assim que o poema tem início: com o velho marinheiro interpelando um homem que está a caminho de uma cerimônia matrimonial e começando a contar para este sua história. O homem, de início, recusa-o e torna-se impaciente, sendo gradativamente seduzido pelo teor da narrativa do velho marinheiro, que enfim chega até o fim de seu infortúnio.



Novamente, assim como no poema de Blake, encontra-se em Coleridge, e mais precisamente neste poema, central para a formação de Fernando Pessoa, elementos coincidentes com *O marinheiro*, e que não à toa rondam o mesmo universo semântico e lexical. Em “Nota ao acaso” (1935), que integra a sessão de “Génese dos apontamentos” para um estética não-aristotélica, Álvaro de Campos considerou:

[...] não creio que haja, em toda a já longa história da Poesia, mais que uns quatro ou cinco poetas que dissessem o que verdadeiramente, e não só effectivamente, sentiam. [...] Quando muito ha, em certos poetas, momentos em que dizem o que sentem. **Aqui e alli o disse Wordsworth. Uma ou duas vezes o disse Coleridge; pois a Rima do Velho Nauta e Kubla Khan são mais sinceros que todo o Milton, direi mesmo que todo o Shakespeare** [...] (PESSOA, 2014b: 449-450. Negrito meu).

A poesia de William Blake, de Coleridge, e também de Shelley ou John Keats, se quiséssemos aqui alargar o rol de referências inglesas da formação pessoana refletida em *O marinheiro*; estas grandes vozes do romantismo britânico ajudam-nos, nem mais, a integrar em nossa análise, todos os “mares” de Pessoa, já que em muitos deles não apenas o mar parece surgir como elemento imagético central e dirigente, mas de igual modo a linguagem por meio de símbolos e recursos metafóricos e mesmo míticos remonta um universo clássico que é posto em função do perscrutamento das dúvidas humanas, das poéticas essenciais, da angústia ancestral ou que, por fim, colocam-nos como veladores, defrontando-nos irremediavelmente com a questão da morte.

Após esta digressão com vista à contextualização de algumas influências pessoanas, passemos, finalmente, a uma observação mais detida dos elementos textuais de *O marinheiro*, servidos de algum apoio biográfico que se revele pertinente. Nos meses que antecederam a escrita de seu drama estático, Fernando Pessoa andava num momento, como de resto não era raro, espiritualmente tumultuado, como dá a ver na carta a Mário Beirão, de 1º de fevereiro de 1913, quando diz:

[...] v. dificilmente imaginará que Rua do Arsenal **em matéria de movimento**, tem sido a minha pobre cabeça. **Versos ingleses**, portugueses, raciocínios, temas, projectos, fragmentos de coisas que não sei o que são, cartas que não sei como começam ou acabam, relâmpagos de crítica, murmúrios de metafísica... Toda uma literatura, meu caro Mário, que vai da bruma – para a bruma – pela bruma [...] (PESSOA, 1999b: 79-80. Negritos meus).

As relações poéticas possíveis de serem traçadas entre o conceito de estatismo do drama pessoano com a turbulência da vida interior do autor são imensas. Pessoa era

sabidamente um homem de mais ação interior do que propriamente exterior. Excetuando a mudança, ainda criança, para Durban, feita de modo involuntário e bastante radical para o pequeno estudante, o poeta de *O marinheiro* quase nunca saiu de seu país natal, sendo inclusive poucas e bastante pontuais as vezes em que se ausentou de Lisboa (Sintra, Estoril, Évora, Elvas e não muito mais do que isso, pelo que se tem notícia), num velejar homérico não menos aventureiro que o de Ulisses, só que inversamente proporcional ao grau de concretude das experiências vividas pelo herói clássico, já que a marinhagem pessoana singrava mares interiores. E não será difícil compreender a pouca energia para o movimento externo que lhe restava, em face à “Rua do Arsenal em matéria de movimento” que era sua cabeça.

Também o atonismo do pasmo perante a turbulência de seus “mudares” de ideia sobre tudo, penso que paralisava significativamente o corpo andante deste funcionário que pouco mais fazia que ir de casa para os escritórios em que trabalhou, quase todos na Baixa lisboeta, ou ir aos encontros furtivos e, até onde consta, pouco eróticos dele com Ophélia de Queiroz. Mas indiscrições e invasões na vida pessoal do autor à parte, pensemos em como sua obra relaciona-se com a questão do estatismo e em como é quase inevitável aportarmos, a partir, inclusive, de alguns de seus poemas, à temática da tragédia – em uma versão muito própria, e revisitada sob os valores do drama humano do início do século XX. Como Pessoa revê o trágico e o (re)veste de uma roupagem bastante subvertida em relação à tragédia clássica, mas ao mesmo tempo preservando a essência da questão que versa sobre qual o grau de liberdade do ser humano perante sua condição efêmera e vulnerável ao acaso. E, neste aspecto, o drama estático publicado em *Orpheu* é exemplar na sondagem de elementos embrionários desta discussão.

A primeira frase da didascália de *O marinheiro* já incita uma atmosfera dubitativa (“Um quarto que é sem dúvida num castelo antigo”), abrindo uma via de reflexão fora do tempo banalizado, o que é endossado pela primeira fala também, que remete a um não-tempo (“Ainda não deu hora nenhuma”), que não é passado remoto, nem ancestral, mas antes mítico (*mithos*). Fernando Pessoa cria uma linguagem maior, sintetizadora, reunindo os vários *logos* (*logoi*) da modernidade, desde o mítico até ao positivista. Afinal, bastaria que a primeira didascália registrasse “Um quarto num castelo antigo”, se não houvesse a intenção de infundir a dúvida deste “sem dúvida” no espírito do leitor. Ou seja, a partir do momento em que se é necessário afirmar que não

há dúvidas, automática e inevitavelmente a presença desta se instaura em alguma instância.<sup>36</sup>

Algo de ordem correlata dá-se quando Pessoa opta por dizer que “não deu hora nenhuma”, construção semântica que remete ao absurdo, já que apesar de não haver relógio em cena, sabe-se que o tempo passa independente deste seu “medidor”, tornando-se impossível que “não dê hora nenhuma”, não apenas no sentido filosófico e ontológico, mas de igual modo gramatical, posto a frase abrir repentinamente o diálogo das veladoras sem nenhum sujeito determinado. Por isso, embora retórica de minha parte, caberia aqui a pergunta, igualmente absurda: “Quem” não deu hora nenhuma?

Uma leitura menos atenta poderia gerar a tentação de “traduzir” esta primeira fala para algo como “Não sei que horas são”. Contudo, penso que a discussão ora empreendida dissipa qualquer possibilidade de que esta interpretação seja feita, já que parece claro que não é isto que a Primeira Veladora pretende exprimir ao escolher dizer o que diz – remetendo-nos antes a uma ideia de paralisação do tempo e da vida ordinária, avisando-nos, de imediato, que estamos a entrar num universo fantástico e *sobrelevado* da consciência.

Já em meio ao texto, Fernando Pessoa atribui à Segunda Veladora a seguinte frase: “Às vezes havia uma ilha”. Novo exemplo de reinvenção da língua inserido no projeto de uma reinvenção civilizacional proposta por meio do modernismo e de suas inovações estéticas. Plantar este desconfortável “às vezes” antes de uma descrição que parecia pretender-se objetiva revela o intuito de uma espécie de “*rebooting*”<sup>37</sup> da consciência humana. Ilhas são fragmentos de terra, mas neste caso o “às vezes” confere ao fragmento um carácter mágico, insólito de inconstância. Além de fragmentária, a porção de terra, tal como a obra e o espírito de Pessoa, é igualmente oscilante e tremulante como a luz das velas e conforme as marés, tudo condicionado ao acaso do “às vezes”, retirando dessa ilha também os contornos de realismo, assemelhando-se, por associação, a algo como uma miragem próxima do delírio, que às vezes vê-se, às vezes não. Como se pode viver uma experiência do Tempo e do Espaço incondicionais?

---

<sup>36</sup> Meses após a escrita deste parágrafo, defrontei-me com uma ponderação correlata em Teresa Rita Lopes, no seu texto “Do drama estático à viagem extática”, quando a pesquisadora diz: “A expressão «sem dúvida» acentua a irrealidade do lugar.” (TEATRO MUNICIPAL DE ALMADA, 2008: 10).

<sup>37</sup> Termo sugerido pelo Prof. Dr. Christopher Damien Aretta em nossos profícuos e estimulantes encontros de orientação, na Biblioteca Nacional de Portugal e na Casa-Museu Fernando Pessoa, em Lisboa.

Impossível, já que a ilha é circunstancial, oscilante, intermitente no olhar imaginativo da Veladora.

O dramaturgo aqui apropria-se poética e especulativamente dos *logoi* (linguagem, palavra, raciocínio organizado) que, na modernidade, abrangem o discurso positivista (empírico, quantitativo, denotativo) patente e operante nas ciências modernamente entendidas por um lado e o grande e dinâmico continente, agora parcialmente submerso (sem por isso estar inativo ou estático) do *mythos*, do mundo concebido e compreendido pela humanidade pré-moderna (mas nem por isso menos inteligente, menos luminosa, menos ambígua) que criou as suas cosmogonias, as suas teorias, as suas artes a partir das energias dionisíaco-apolíneas do ser, segundo Nietzsche, por exemplo. Pessoa pretende especular poeticamente sobre a possibilidade de criar *em direcção a* uma linguagem sintetizadora dos *logoi* diversos desta modernidade que também partilhamos com ele hoje em dia.

Ainda sobre o questionamento do termo estático presente no âmago de *O marinheiro*, minha reflexão sobre a matéria estritamente textual da peça leva-me à leitura de que optar por não levantar das cadeiras, por parte das veladoras, seria, de resto, em si já uma ação. Afinal, não deixa de ser uma opção, até pela nuance que a palavra dita tem de embrionária do *gestus*, mesmo que via negação. E quanto mais não fosse, optar é já agir em alguma instância e reflete posturas, mesmo que seja o *ato* de não fazer nada. Não fazer é aqui uma forma de fazer. Um fazer que se consubstancia na inércia.

Muitas outras metáforas e correlações poderiam e certamente ainda serão feitas acerca da riqueza de símbolos que traz esta peça, revendo, negando ou complementando leituras já executadas por parte dos demais críticos. Autores como Castro (2011: 70), por exemplo, entenderam que o “Pessoa ortonimo bem poderia ser a donzela no caixão [...], ou então, o marinheiro que sonhou as veladoras-heterónimos do seu drama em gente.” É um ponto de vista. Em minhas análises, cogitei também serem as veladoras um símbolo para as diversas facetas da donzela morta, algo como heterônimos de seu autor que sonha outros, enquanto se quase anula, numa espécie de *morrer-se para poder dar vida a si*. “[...] Quem sou é quem me ignoro e vive/ Através desta névoa que sou eu/ [...] E só me encontro quando de mim fujo [...]”.<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> <http://arquivopessoa.net/textos/3168> (Acessado em 29/11/2016).

Contudo, o *agon* de *O marinheiro* parece-me não ser outro senão este que se funde, enfim, à questão-cerne *do que é o agir, portanto, numa vida em que nossos gestos pouco ou nada contam para a mudança de nosso destino comum ou para a compreensão do sentido que rege essa nossa ausência de autonomia*.

Por fim, e apenas para não deixarmos de lado uma observação que, apesar de menor em importância, não deixa de ser reveladora, atentemo-nos para a curiosidade de que as veladoras falam no plural do verbo, umas com as outras (“não *desejais*, minha irmã”). É sabido que isto constitui uma marca *classicizante* de linguagem, o que vai ao encontro do que buscamos defender neste trabalho sobre a herança não só de um tom e cinética interior trágicos, mas de marcas e ecos clássicos no âmbito linguístico. Porém, para além deste formalismo com que as irmãs tratam-se a si naquela sala de castelo (que não nos pode deixar de lembrar os versos de Cesário Verde: “Num castelo deserto e solitário/ Toda de preto às horas silenciosas”<sup>39</sup> [...]), tal tempo verbal não deixaria de endossar também, de modo quase humorado, como era hábito em Fernando Pessoa, segundo ocorrências em sua obra e correspondência, certa *pluralidade* de facetas prismáticas das veladoras em relação a si mesmas e à morta, caso se admita esta interpretação como mais uma dentre as tantas possibilidades de leitura dos símbolos ali postos.

Cada irmã, seria, neste caso, muitas, donde o emprego da segunda *pessoa* do plural - porquanto simbolizem mais virtualidades esboçadas, ou máscaras-emissoras doutras máscaras, ainda mais desencarnadas, suspensas no tempo e no espaço – a despeito da sua obsessiva reiteração da mesma indefinição – do que *dramatis personae* passíveis de ulterior concretização. Daí o emprego da segunda *pessoa* do plural. As veladoras são menos personagens de uma obra dramática do que impressões digitais de um real que consegue deixar sinal de si tão-somente na linguagem da ficção, lugar, por excelência, da despersonalização e das identidades mascaradas.

---

<sup>39</sup> VERDE, 2009: 31.

## 2 Segundo ato: *O marinheiro*: a “cinética” pessoana (noite e mar como tempo e espaço)

*Povo que lavas no rio  
Que talhas com teu machado  
As tábuas do meu caixão.*

(Trecho da canção “Povo que lavas no rio”, de Pedro Homem de Mello e Joaquim Campos)

*De seus gestos fala o encantamento*

(“O nascimento da tragédia”, F. Nietzsche, 1992: 31).

Trataremos, neste capítulo, do que estou a chamar *cinética pessoana*, a partir das diversas formas com que a ideia de *movimento* aparece na obra heteronímica e em seu dialogismo com o estatismo físico das veladoras de *O marinheiro*; isto paralelamente à discussão sobre este estatismo representar ou não também um tipo cinético. Para tanto, partiremos da ideia de que todo movimento carece, para efetivar-se, de dois elementos intrinsecamente inerentes à sua condição: o tempo e o espaço.

Para margearmos tais noções, a fim de uma maior apropriação do universo ao qual pertence a dimensão do trágico em *O marinheiro*, localizei no drama estático os símbolos da *noite*, presente na peça como metáfora de tempo (bem como o amanhecer antevisto pelas veladoras, representação de uma “passagem das horas”), e do *mar* como concretização da ideia de espaço. E aqui está-se a falar tanto do espaço *para onde* se desloca o sonho da Segunda Veladora, quanto do espaço *de onde* se desloca o marinheiro, antes de refugiar-se na ilha deserta do sonho desta, representando, portanto, um *espaço de transição*, intermediário entre a ficção e a realidade e, por isso, de risco e instabilidade, tal como o trágico que se instala, como melhor veremos no capítulo a seguir, na ideia de *metábole*; ou, por outra, no movimento de passagem/transição de uma situação para outra – sendo a mais satisfatória, neste caso da definição aristotélica de tragédia, a mudança da fortuna em infortúnio, ainda que se admita o contrário. Contudo, não nos adiantemos.

Assim, trataremos de categorias aqui traçadas a propósito de alguns binômios cujas feições a noite e o mar de *O marinheiro* parecem assumir de diversas maneiras, a fim de identificar como tais categorias localizam-se nas amostras selecionadas da obra de cada heterônimo. São, portanto, os seguintes binômios:

1) Referentes à noite:

- a. Noite materna/ Noite mortífera.
- b. Noite incubatória/ Noite terminal.
- c. Noite-plenitude/ Noite-vazio.

2) Referentes ao mar:

- a. O mar iniciático/ O mar morto.
- b. O mar metamórfico/ O mar túmulo.

Como cultor da essência ambígua do Homem, dado o caráter fragmentário de sua consciência e níveis de experimentação do mundo sensível, Fernando Pessoa almejou ser um *criador de mitos*, como ele próprio escreveu<sup>40</sup>; um criador de mitos capazes, portanto, de dizer o máximo da incoerência humana com o mínimo que a linguagem lograr conter. E compreender este *caber* das coisas em seus contrários e vice-versa, em tal contexto, torna-se fundamental para a abordagem que pretendo propor, quando identifico no passar da noite das veladoras os signos antagônicos da *maternidade* e da *morte* a um só tempo.

Consubstanciadas à ideia de uma noite-*mater*, gestora e, portanto, incubatória do novo, do por vir, as três veladoras defrontam-se-nos, de igual modo, com a proximidade concreta e simbólica da hora *terminal* de esvaziamento. Sintetiza-se, assim, a experiência – de resto, íntima para os gregos antigos – de ciclicidade, dada a noção de morte como espécie de renascimento para o novo mundo – se bem que espectral (Hades) -, num *movimentar-se* cíclico do tempo.

Constitui-se, assim, um tipo particular de *cinética*, razão pela qual não acredito ser *O marinheiro* uma tragédia no sentido clássico, já que para além dos diversos aspectos formais e narrativos que o distanciam do gênero tal como surgiu na Antiguidade, há ainda esta impossibilidade de os gregos considerarem a morte, em si, como propriamente trágica, dada esta noção de um renascimento creditada aos deuses, a qual drena a dúvida existencial que em momentos posteriores da História passa a fazer sentido, vinculada à crença pessoal de cada um e não propriamente a uma visão de

---

<sup>40</sup> A propósito da ideia de Pessoa como criador de mitos, ver o livro *O criador de mitos: imaginário e educação em Fernando Pessoa*, de Rogério de Almeida (São Paulo, 2011). Logo na epígrafe do estudo, o autor defronta-nos com o texto do próprio Pessoa: “Desejo ser um criador de mitos,/ que é o mistério mais alto/ que pode obrar alguém da humanidade.” (ALMEIDA, 2011: 07).

mundo, assumindo, assim, antes *contornos trágicos*, além de pontos de *contato* com o universo clássico e mítico da Grécia Antiga, como tentarei melhor demonstrar.

Sobre os binômios do Tempo, o próprio breu noturno articula-se de modo intrinsecamente contraditório, posto trazer em si a ilusão de uma *plenitude*, ideia de infinito que de tão pleno e repleto acerca-se de um *vazio* – deflagrada oposição ao estar *prenhe* de um gestar tão vasto de vácuo. E aqui a palavra *ilusão* não é usada ao acaso, dado que a referida ideia de infinito da noite vê-se malograda face ao amanhecer das veladoras. Morte da noite para o renascer do dia; noite como *incubadora* da morte de si mesma para a maternidade do dia, seu algoz e ao mesmo tempo também novo gestor, e assim sucessivamente. Portanto, estamos a sondar dialéticas de pacificação x conflito; estatismo x drama; vida x morta; plenitude x *pathos* do esvaziar-se.

Referências correlatas podem ainda ser traçadas para a relação das veladoras com o mar, que no texto pessoano é apresentado em duas dimensões: a *concreta* (visto da janela do quarto) e a *onírica* (o sonho com o marinheiro) – e este é já um primeiro traço de dubiedades em coexistência. Funcionará, portanto, como que em prenúncio das contradições inerentes aos signos universais de tempo e espaço, signos que ficam sempre aquém da visão una, ulterior, absoluta do real. Concretamente, o mar faz-se presente ao poder ser avistado, ainda que em pequena proporção, entre os dois montes que se insinuam para a janela referida logo na primeira didascália do drama. Já sua dimensão onírica apresenta-se na narrativa da Segunda Veladora, que conta para as irmãs o sonho-título da peça. Há, deste modo, um mar “real” d’*O marinheiro*, e um mar sonhado do marinheiro.<sup>41</sup>

E institui-se, desde aí, um diálogo entre binômios próprios da História Civilizacional do Ocidente, que se desdobram a partir de Homero, passando por

---

<sup>41</sup> Conforme endossou por escrito o professor Christopher Damien Aurretta, a partir do nosso profícuo diálogo acerca do tema, em sessão de 07 de julho de 2017: “Eis dois mares em co-presença nesta obra, portanto: por um lado, o mar ancorado no *sensorium* acessível aos nossos sentidos e, por outro, o mar apenas apreensível no e pelo viés do universo onírico da psique; duas manifestações de uma mesma ontologia humana fundada na contingência e no fragmento. Às tantas, a universalidade concebida e projectada pelo ser humano, mesmo a partir da magnitude cosmogónica dos seus mitos, não passa de uma ilha oniricamente habitada por um marinheiro que se esqueceu das suas origens e naufragou no sonho doutrem. Haverá, porventura, três mares, porquanto o mar avistado pela janela, por trás da qual velam as três figuras femininas d’*O marinheiro*, é, afinal de contas, um mar postulado, um mar hipotético, que a palavra, na sua condição e contingência de ser texto, pretende tornar real. Todavia, este processo de *tornar real* constitui, em última instância, o *agon* fundamental, o drama essencial do Poeta, sendo os enredos, as vozes, o projecto heteronímico em si, complexos dispositivos cognitivos (encarregues fatalmente do decifrar do real pelo crivo da consciência) que tão-só a *textualidade* poética consegue veladamente libertar. Assim entendido, o drama aqui em foco será porventura menos drama, ou drama estático, do que a pura didascália a nível epistemológico de uma mesma poética especulativa pessoana; o drama mor da vida e obra de Pessoa no seu todo.”



Virgílio, Luís de Camões e tantos outros, tendo no oceano a metáfora primordial e arquetípica de um espaço *reunificador* e ao mesmo tempo destrutivo; o palco épico de calmarias e guerras; de trajeto interlocutor entre pátrias e da aventura em que heróis iniciam-se para metamorfosearem-se em vencidos ou vencedores, e voltarem gloriosos para suas “Ítacas” - ou então perecerem junto a monstros marinhos ou sereias encantadas, de acordo com os desígnios dos deuses, para usarmos a gramática do quadro mitológico de que o mundo ocidental partilha desde a *Ilíada* – e talvez mesmo antes.

Assim, se incerto é o destino, apesar das predições dos oráculos (saber seu destino não bastou para que Édipo não fosse surpreendido com a ineficácia das medidas que tomou para que o oráculo não se confirmasse), do mesmo modo é ambíguo e surpreendentemente sintetizador da vida e da morte o mar de *O marinheiro*. Metamórfico em si mesmo, porque capaz de transmutar-se em signos antagônicos, tal como os seres e monstros mitológicos que alberga, o mar propicia também, no passar do tempo, o metamorfosear-se de seus marinheiros. E só se transforma quem vive. E só *vive* quem se transforma. Contudo, é também mar-túmulo, numa retomada da ideia acima descrita de ciclicidade, pois gera e mata, transforma e estanca, inicia e suspende – não só de formas alternadas, mercê do fado/destino/fortuna<sup>42</sup> dos que o singram mas, a um só tempo, impingindo seus binômios sobre quaisquer Ulisses que o ousarem tentar decifrar.

A propósito da ideia de cinética, central para este capítulo, salientarei a partir de agora a relação específica existente entre *movimento* e tempo. Tal primazia deve-se à centralidade que o *passar do tempo* possui na questão fulcral desta dissertação<sup>43</sup> (a tragicidade da ausência de sentido que há no irrefreável do passar das horas), para cujo amparo conceitual reporto-me a *O conceito de tempo*, de Martin Heidegger, onde encontra-se a seguinte e instigante definição:

O tempo é aquilo em que se desenrolam os acontecimentos. Isto já fora visto por Aristóteles, a propósito do modo de ser fundamental do ser natural: a mudança, o mudar de lugar, o movimento contínuo [...]. Não sendo ele [o tempo] movimento, de algum modo terá que ver com o movimento. **O tempo encontra-se, para já, no ente mutável:** a mudança dá-se no tempo. (HEIDEGGER, 2003: 27. Negrito meu).

<sup>42</sup> As moiras a fiar o destino remete-nos à fala da Segunda Veladora: “Ao entardecer eu fiava, sentada á minha janella.”

<sup>43</sup> Também para o filósofo alemão Martin Heidegger, o grande mistério da vida era o tempo, discordando de Kant quando este se pronunciava acerca da igualdade de importâncias existente entre tempo e espaço.

Sobre a não-presença de um relógio, símbolo consagrado de tempo, a propósito do diálogo entre as três veladoras que alertam-nos para tal ausência, encontramos também em Heidegger a reflexão: “Serei eu mesmo o agora, e o meu ser-aí [*Dasein*, em alemão] o tempo? Ou será que, afinal, é o tempo, ele mesmo, que proporciona, em nós, o relógio?” (HEIDEGGER, 2003: 31).

Para Heidegger, o “meu ser-aí não sou eu mesmo mas os outros; eu sou com os outros” (2003: 39). Desta forma, compreende-se o “ser”, segundo as proposições do filósofo alemão, não como algo em si, mas como um processo de “tornar-se” (*metábole*/movimento), na *relação com*, já que não há uma essência fixa, sendo o ser-aí condicionado pela mutabilidade da nossa relatividade face ao outro, no decorrer do que convencionou-se chamar tempo, sendo portanto o tempo não um “o quê”, mas primordialmente um “como” neste processo de *movimentação* interna e externa. Daí depreende-se o íntimo diálogo subjacente entre os discursos pessoano, heideggeriano e ainda nietzschiano, naquilo que estes reportam-nos para o questionamento profundo das leis que regem o *princípio de individuação*.

A ideia de um tempo transmutador de vida em morte, de noite em dia, de gestar o próprio túmulo, navegando num mar oscilante, por excelência alheio à lei de uma essência fixa (o mar não existe em si, como a Natureza em Alberto Caeiro, que é “partes sem um todo.” [PESSOA, 2016a: 71]), a ideia deste transmutar-se leva-nos, no contexto do drama estático aqui analisado, a reconhecer o caráter agônico da busca de sentido que tais veladoras empreendem em meio a tal frenética lógica de mutabilidade, oscilando portanto inclusive, e principalmente, o “objeto” sobre o qual almeja-se fazer recair o desvendamento desse sentido, a vida. Para essas três mulheres, o mundo é literalmente como água – salgada e moldável a quaisquer recipientes - a escorrer por entre dedos. Eterno e inapreensível transmutar-se, numa ausência de explicação que torna-as a elas três indivíduos e, ao mesmo tempo, *ninguém* (como relembro que também ensinou-nos Luigi Pirandello em seu romance *Um, nenhum e cem mil* [2001], não à toa traduzido em Portugal para *Um, ninguém e cem mil*).

A tal propósito: “Este **ninguém**, que nos vive a nós mesmos na *quotidianidade*, é o «se» impessoal. Diz-se, ouve-se, está-se a favor de, está-se ocupado” (HEIDEGGER, 2003: 39. Negrito meu). E é inevitável pensarmos em como esse processo de busca é pessoano e nietzschiano, levando em conta a pluralidade de seres que eram ambos, e a centralidade que a questão sobre o que seja o “eu” assume nas

obras de tais pensadores – seja na do poeta-filósofo português, seja na do filósofo-poeta alemão, buscando um reencontro essencial com o mistério da palavra “ser” (“eis a questão”), nublado que este foi pela excessiva familiaridade com que a empregamos.

Sobre o tema da morte, inserido na discussão heideggeriana do tempo (e intrinsecamente presente em *O marinheiro* e em *O nascimento da tragédia*) – o qual, ademais, constitui força motriz para as discussões desta dissertação a propósito das buscas por uma tragicidade – vale ainda remetermo-nos às seguintes elaborações:

Eu sei da morte, sobretudo à maneira do saber que retrocede para a evitar [...]. Este trânsito, para que eu corro antecipativamente, faz uma descoberta, ao correr eu ao seu encontro: é o *meu* trânsito. Enquanto tal trânsito, descobre o meu ser-aí como aquilo que, alguma vez, já lá não estará; algum dia já não estarei cá nestes assuntos e noutros, junto desta ou daquela gente, nestas frivolidades, trapanças e coscuvilhices. O trânsito [...] arrasta tudo consigo para o nada. [...] É mesmo o *seu* trânsito, não “algo” dentro dele, que o atinja e modifique. Este trânsito não é um “quê” mas um “como” e, justamente, o “como” que é próprio do meu ser-aí. (HEIDEGGER, 2003: 47-49).

Neste “«como» em que todo o «quê» se desfaz em pó” (HEIDEGGER, 2003: 71) é que reside a *deriva* das veladoras e a dissolução do eu numa noite além-dionisíaca relacionada à passividade (condicionamento, imobilidade, estatismo) do ser humano perante as contingências da vida. Trágico, sob tais assertivas, seria estar-se na condição humana do acaso: marinheiros à deriva do fiar do destino pelas mãos das moiras, como a personagem pessoana; à incerteza de seu (aparentemente eterno) retorno para casa, como na *Odisseia* homérica. Quase tudo, aliás, na obra de Fernando Pessoa, imbrica-se neste *movimento* de revisitação da tradição para sua subversão, sem contudo esvaziar sua essência. Ele recua para seguir adiante. Como o mar recua para lançar a próxima onda. Pessoa domina a gramática das vagas; bebe de um pensar anterior, neste caso o clássico e o trágico, para superá-lo num *além-trágico* que é já novo elemento, nova maré, a qual este trabalho visa dar conta de investigar.

A propósito desta ideia de superação, encontro em Teresa Rita Lopes assertiva que, embora noutro contexto, coaduna-se com meu ponto de vista:

[...] Por isso me parece que combater o simbolismo equivalia, para Pessoa, a combater-se a si próprio: esse carácter mórbido [de superação, disse eu] que atribui ao simbolismo é o seu próprio pendor doentio para ver em cada coisa **sinal e descaminho para um além que não sabia qual**. (LOPES, 1983: 576. Negrito meu).

Parece-me clara a ideia que a estudiosa pessoana apresenta quando fala em *sinal* e *descaminho*: ao navegar em seu “próprio pendor doentio para ver em cada coisa sinal e descaminho”, é natural que o poeta incorporasse também à sua obra tal binômio aparentemente antitético. Daí suas revisitações trágicas constituírem “sinal” (e, portanto, herança clássica; sinal no sentido de *índice* de um aprendizado) e ao mesmo tempo “descaminho”, por (des)encaminhar, isto é, tirar dos trilhos de uma continuação genética qualquer concordância unânime de sua parte com o que quer que seja que ela cite, aluda, recupere ou, enfim... supere.

Uma das formas de o trágico ser importado, evocado da Grécia Clássica e se implantar na obra pessoana de modo peculiar e conformado às novas tensões que a modernidade produziu no espírito humano, foi precisamente por meio do elemento da ironia, este teatro de forças antagônicas contrapondo-se simultânea e infinitamente, num sem fim projetado ao futuro irresolúvel de uma eterna busca. Desfazem-se, assim, as linhas de forças canônicas do trágico clássico (referência a Aristóteles), transpondo-as para o moderno binômio *lúcido-lúdico*. Nele, Fernando Pessoa joga com a ironia e o humor, revelando a evidente crítica que subjaz justamente àquilo que ele recupera. Vem daí em grande medida o caráter desconcertante do cultivo de suas ideias auto-contraditórias, as quais confrontam os signos do mundo com os seus opostos, na tração desesperadora do riso que mascara a dor do pranto prestes a rebentar.

É surpreendente notar-se como o autor trava o dialogismo da contraposição das ideias, da vida, em tempo integral, com cada proposta filosófico-reflexiva, dramática, que sua obra em verso ou em prosa venha instaurar. E sobretudo o faz nos mais diversos níveis, isto é: 1) de si para si, como homem e ortônimo; 2) entre ele e seus heterônimos; 3) nos próprios heterônimos entre si; e 4) no interior de cada heterônimo, isto é, entre as pulsões antitéticas de cada um, tal como se pode encontrar em textos como “Notas para a recordação do meu mestre Caeiro”, em que se verifica um nível de entrelaçamento e conhecimento interno dos heterônimos.

Considerando toda essa movimentação de teses e antíteses multiplicadas e entrecruzadas num caótico e perturbador jogo prismático de autorreflexões, cada qual do *pathos* de si e de todos os outros, perante uma angústia ancestral da existência consciente, tem-se como vetor resultante uma *fragmentária cinética* externa produzida e endossada pela interioridade de cada “psiquismo” em questão. E é da visão macroscópica deste conjunto atômico em frenéticas vibrações, orbitando em torno de forças que os imantam para lados opostos, que se tem, a partir do fragmentário, um

surpreendente e lábil sentido de *unidade*, levando em consideração não apenas o fato de os heterônimos derivarem do psiquismo de um mesmo indivíduo biológico, mas sobretudo representarem, por sua vez, a essência que perpassa o Homem desde os primórdios da História da civilização ocidental.

Vejamos, a partir de agora, como deu-se a supracitada fragmentação das cinéticas externas; como, em cada caso diferente, os corpos *clássico*, *andante*, *extático* dos três heterônimos, respectivamente, e *estático* das três veladoras (via figura do marinheiro), imantam-se – interna e externamente em Fernando Pessoa -, e integram fisicamente, com seus corpos e sentimentos, a dinâmica concreta da vida, parte/fragmento que forçosamente veem-se obrigados a ser de alguma conjuntura, seja citadina ou bucólica.

Parado ou em movimento, Pessoa e suas derivações heteronímicas não quedam-se nunca estáticos na alma, bailando – com o perdão da licença poética emprestada ao professor Christopher Damien Aretta - bailando à *música dos átomos*. Pessoa nunca esteve em letargia do espírito, dos sonhos, do pensar, do questionar e conjecturar tudo ao mesmo tempo; nunca esteve parado e quieto; e também aos leitores de sua obra os não pretendeu deixar; é antes em desassossego permanente que pretendi também convidar o leitor deste trabalho, portanto, a refletir conjuntamente e caminhar, rumo às incertezas embasadas da existência.

## 2.1 O corpo clássico (Ricardo Reis): didascália dialógica.

*“O que há de novo em nós, sobre o que a Grécia tinha, é a velhice.”*  
(PESSOA, 2003: 185).

A abordagem cinética que faremos a partir de agora sobre a heteronímia pessoana não segue a ordem do surgimento em Pessoa de cada heterônimo, mas propõe uma sequência que se coaduna com a vivência própria desta dissertação, sugerindo assim o desenvolvimento de uma ideia histórico-cronológica da civilização ocidental, com vista à melhor evidenciação do percurso intelectual que ora proponho (compreendido aqui entre os gregos e a vivência moderna das máquinas, após um *intermezzo* híbrido, num estágio que concilia, ao mesmo tempo, a ciência e a consciência da natureza e da cidade, num *movimento* de transição). Daí começarmos por Ricardo Reis e suas odes (corpo/*corpus* clássico), representante por excelência, dentre os principais heterônimos, do universo fundador das nossas bases civilizacionais, o grego antigo<sup>44</sup>, fonte primordial em que este trabalho bebe.

Na sequência, precisamente entre Ricardo Reis e Álvaro de Campos, e com isso na referida posição central, estará Alberto Caeiro (o corpo andante) – não à toa no meio de ambos, localização estratégica e representativa do papel que ele desempenha enquanto mestre e *ponto de contato* dos dois e de Fernando Pessoa, evidenciando-se assim seu papel *nuclear* na obra pessoana. Também sua relação com a Natureza aproxima-o de um primitivismo que, para o movimento desta análise, faz mais sentido que anteceda Campos. Só então o heterônimo-chave da modernidade, cultor da tecnologia, engenheiro do êxtase na palavra-fluxo de inconsciências, ontologicamente mais próximo da realidade das indústrias do início do século XX, terá melhor espaço em que vicejar, assim como suas temáticas relativas ao sonho e ao mar, engenheiro naval que fora. Daí a conveniência da proximidade de Álvaro de Campos (corpo extático) com a seção particular destinada às veladoras (corpos estáticos) e ao marinheiro, com vista à amarração das ideias basilares que lançarão nossa nau, enfim, ao alto mar da busca pelas heranças clássicas presentes no drama.

Passemos, agora, ao que chamarei de uma didascália dialógica, misto entre o breve retrato biográfico que traçarei para os três heterônimos e o dialogismo da obra de

---

<sup>44</sup> Ao lado do heterônimo António Mora, o qual não analisarei nesta dissertação por razões metodológicas, mas que tematicamente poderia ser um importante endosso da ideia-chave que pretendo aqui demonstrar.

cada um com as questões da cinética e dos binômios Noite-Tempo, Mar-Espaço, Sonho-Fuga, Vida-Morte, pertinentes a *O marinheiro*, como vimos, sempre a partir da análise de um *corpus* poético representativo de cada um.

*Sedentário* por natureza, o médico portuense Ricardo Reis, de um “vago moreno mate” (PESSOA, 2016b: 11) teria nascido em 1887, ainda que as questões relativas às datas de nascimento e morte dos heterônimos sejam sempre razão de debates, dada a pouca clareza com que o próprio Pessoa expressou-se neste sentido, não raro de forma múltipla e contraditória. Ricardo Reis fora educado em colégio de jesuítas. Sem evidências de que tenha vivido de seu ofício de formação, tornou-se latinista “por educação alheia, e um semi-hellenista por educação própria” (PESSOA, 2016b: 11), sendo professor e tradutor de cultura clássica e helênica e compondo odes classicizantes, além de uma produção em prosa. Em 1919, expatriou-se voluntariamente para o Brasil, após a instituição da Primeira República, e lá teria morrido, provavelmente em 1935 – questão, aliás, evidenciada no célebre romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago.

Segundo o escritor italiano Antonio Tabucchi:

O seu materialismo [de Reis], todavia, pertence a uma vertente cultural completamente distinta da de Caeiro e de Campos: ao neopaganismo culto e requintado de um Walter Pater, ao classicismo abstracto e distante que apaixonou certos naturalistas e cientistas anglo-saxónicos do fim do século. Não foi por acaso que Reis travou com Campos uma polémica bastante acesa sobre a arte e assinou uma recensão assaz redutora dos *Poemas* de Caeiro. Este seu mundo asséptico e suspenso, em que a revolta barulhenta e generosa de Campos se fecha no cepticismo e na heróica resignação, cristalizou-o. Reis na estrutura geométrica da ode horaciana: marca estilística de uma “ordem” que o médico exilado, sobraçando o seu simbólico tabuleiro de xadrez digno de um emblema de Alciato, construiu artificialmente numa época que não se lhe adequava. (TABUCCHI, 1984: 112-113).

Para Ricardo Reis, os homens amam a cultura grega apenas “incorporeamente”. Ele identifica um deslocamento da nossa ânsia de beleza pelo viés cristão, restando em nós pouco ou nada do que ele chama de alma antiga, da civilização “mãe das nossas”, sobretudo pela proximidade do mundo grego antigo, que chegou a incluir o sudeste da Península Ibérica. Deste deslocamento, que é uma alienação, emana um ambiente de luto no cerne da sua sensibilidade neo-classicizante. O seu classicismo é vivido como se tratasse de uma relíquia amada, como se promettesse ao heterônimo o *locus* de um exílio voluntário se bem que vivido de modo crepuscularmente melancólico, ou à laia de um

marinheiro que sonha com uma Pátria mítica maior do que as pátrias deveras habitadas, como se, mediante este classicismo póstumo, ele pudesse exercer a sua erudição na solidão de uma pátria livresca, no reino da textualidade, nas intermitências da história entretanto realizada pela humanidade.

Daí sua proposta estética partir de pressupostos expressos em textos de sua prosa como *O regresso dos Deuses*<sup>45</sup>, em que sentencia:

Os deuses não morreram: O que morreu foi a nossa visão deles. [...] A mais antiga tradição da nossa civilização é a tradição grega. Devemos reatá-la. Temos que nos criar uma alma grega, para podermos continuar a obra da Grécia. Tudo posterior à Grécia tem sido um erro e um desvio. [...] Só a ciência é que evolui. Nada mais evolui. Nem política, nem arte, nem costumes comportam evolução. Podem comportar diferenças. Evolução não comportam. Só o que é adquirir conhecimento evolui, porque evoluir é aumentar. Não há arte senão a arte grega. Não há beleza senão como a Grécia a criou. [...] O nosso romanismo secou-nos, e o nosso cristianismo apodreceu-nos. (PESSOA, 2003: 181-182).

Em Reis, portanto, a única evolução pela qual passou o homem desde os gregos foi a científica e, ainda assim, o heterônimo questiona severamente se isto trouxe-nos mais felicidade realmente, uma vez que “não sabemos nada mais, essencialmente, sobre o silencioso centro das coisas.” (PESSOA, 2003: 184). E este é um importante cerne do pensamento ricardiano, que a este trabalho interessa particularmente, já que refere o retorno ao clássico como uma necessidade de *retomada da nossa essência*, na busca pelo “silencioso centro das coisas” ou, por outra, na ânsia de perscrutarmos o sentido oculto que há no existirmos.

Não à toa, tão trágica é a pergunta - por ser imperiosa e sem resposta - quanto o gênero teatral que o contexto histórico da Grécia Clássica produziu. Desta forma, tanto mais coerente e verdadeiro seria o processo de nos “re-essencializarmos”, quanto mais próximos da dor/*pathos* trágica(o) de saber-se conviver com o que, embora sem solução aparente, é para Ricardo Reis, ainda assim, o mais evoluído que pôde alcançar até então a civilização ocidental. Isso endossa a substância primordial do seu pensamento e justifica as opções estéticas que faz.

A propósito da relação subjacente da obra ricardiana com *O marinheiro* e com a questão vital da morte, que analisarei em breve mais detidamente, encontra-se ainda: “[...] perante o mundo e a vida, a nossa visão não é mais lúcida nem mais calma, que não somos felizes, que o *medo da morte pesa sobre nós como decreto*, que os laços da

<sup>45</sup> Este texto aparece também com atribuição ao heterônimo António Mora, em nome de quem foi, aliás, pensado originalmente, sendo “herdado” posteriormente por Ricardo Reis (AZEVEDO, 2005: 63).



sensualidade riscam-nos o corpo como outrora.” (PESSOA, 2003: 184-185. *Itálico meu*). Mas é no substrato das odes ricardianas que encontraremos o dialogismo com os temas centrais deste estudo. São muitos e fecundos de análises os textos de sua obra poética, razão pela qual as limitações metodológicas obrigaram-me, não sem grande pejo, a excluir grande parte dos excertos inicialmente selecionados, tendo de dar primazia àqueles cujas ideias, para nós pertinentes, apresentam-se de modo mais claro e rico de imagens cinéticas.

“Assim façamos nossa vida um dia,/ Inscientes, Lídia, voluntariamente/ Que há noite antes e após/ O pouco que duramos.” (PESSOA, 2007b: 18). É com este trecho-chave sobre o passar das horas e sobre a efemeridade da vida que proponho a reflexão sobre o *movimento cíclico* recorrente em Ricardo Reis. O movimento do intelecto, por dentro, consubstanciado ao sedentarismo externo das veladoras. Tal modelo cinético repercute-se e desdobra-se ao longo da obra poética do heterônimo. Não apenas em imagens como “A chama estremece/ E o quarto alto ondeia” (PESSOA, 2007b: 71), revelando a inconstância da luz refletindo-se, de igual modo, no *oscilar* do espaço em si, mas também em versos de função correlata e complementar, como “Nas mãos inevitáveis do destino/ A roda rápida soterra hoje/ Quem ontem viu o céu/ Do transitório alto do seu giro.” (PESSOA, 2007b: 105-107).

Percebe-se, em ambas as citações, a ideia do cíclico da vida a engolir qualquer possibilidade de estabilidade, isto é, de alguma atribuição de lógica ou sentido para a existência. Perante a “roda rápida” regida pelas “mãos inevitáveis do destino”, prontamente faz-se a inversão de posição por meio da cinética circular, alternadora/alteradora de papéis e, tal como um quarto que de modo insólito ondeia pelo estremecer de uma chama, oscila também a ilha das veladoras e vê-se soterrado aquele que “ontem viu o céu”: condição “transitória” destes giros subversivos, que compõem o mistério do nosso próprio *caminhar*, cuja “resposta/ Está além dos Deuses” (PESSOA, 2007b: 97-98).

Se a figura de Ricardo Reis, descrita por Fernando Pessoa, inspira-nos a ideia de um homem instrospecto e clássico, na austeridade de quem sabe que “Pequeno é o espaço que de nós separa/ O que havemos de ser quando morrermos” (PESSOA, 2007b: 121), há em sua obra a inquietação frenética de quem vê-se “outrem”, quando recorda quem foi. Há aqui o movimento explícito do *tempo*, por meio de um *sonho* recordativo (pontos importantes de contato com as veladoras de *O marinheiro*, que sonham também quem foram): “Quem fui é alguém que amo/ Porém somente em **sonho**./ [...] Nada,

senão o instante, me conhece./ [sinto] Que quem sou e quem fui/ **São sonhos diferentes**” (PESSOA, 2007b: 178. Negritos meus). Trata-se de uma prova indubitável, no silogismo interior de sua obra, que “Nem relógio parado, nem a falta/ Da água em clepsidra, ou ampulheta cheia/ Tiram o tempo ao tempo.” (PESSOA, 2007b: 266).

Isso para além da relação evidente que se estabelece com o marinheiro sonhado pela Segunda Veladora, o qual também passa a tecer a imagem de quem foi por meio do sonho, posto ter-se esquecido de sua pátria original, tendo de recriar seu tempo e seu espaço. Disto depreende-se certo grau de parentesco entre as odes ricardianas e o drama estático pessoano, no que se refere ao que estamos aqui a chamar de cinética heteronímica, com destaque para a semelhança, sob tal aspecto, entre Ricardo Reis e seu próprio criador.

Reis cultiva uma estética da finitude, uma finitude refinadamente caduca; é um estilista da transitoriedade, ou melhor, um *escoliasta* que anota na *marginália* existencial que são os seus poemas a sua apreensão do breve *pathos* da vida nas intermitências do nada. Reis é o poeta do niilismo eloquente. É como que o marinheiro do drama estático pessoano agora ressuscitado nos versos de um heterônimo neolatinista.

Com isto, quero evidenciar a presença de uma circularidade no movimentar-se intrínseco da vida *aparentemente sedentária* e estática de Ricardo Reis. Afinal, não basta não haver relógio (como em *O marinheiro*) ou o relógio estar parado (como na ode acima), para que o escoar das areias deem-se, ainda que em ampulheta nenhuma. Daí a distância que inevitavelmente faz com que se afigure como sonho a imagem amada de quem fomos, pois hoje é-se outro. Afinal, “Nada, senão o instante, me conhece.” (PESSOA, 2007b: 178).

Há que se realçar ainda o curioso diálogo que mais uma vez se estabelece entre os signos principais herdados de uma tradição clássica, tanto em Reis quanto em Pessoa. Se há pouco mencionei o movimento de circularidade do *tempo*, a imagem do *mar* como espaço surge, por sua vez, com uma força simbólica que não nos permite que a tomemos por mera coincidência. E tanto é assim que, num movimento poético quase mágico de síntese, ambos *emergem* surpreendentemente entrelaçados, quando Reis escreve: “Se aqui, à beira-mar, o meu indício/ Na areia o mar com ondas três o apaga,/ Que fará na alta praia/ **Em que o mar é o Tempo?**” (PESSOA, 2007b: 80. Negrito

meu). “Talvez o mar seja o tempo contado doutro modo, cujos ponteiros são as vagas”.<sup>46</sup>

Em Reis, o ato cinético da escrita busca não somente compreender a intimidade do passar do tempo, mas de algum modo ludibriá-lo. “Quero versos que sejam como jóias/ Para que durem no porvir extenso.” (PESSOA, 2007b: 124). Assim, engana-se quem veja paralelos entre o heterônimo e o mar sereno em que, “Lenta, descansa a onda que a maré deixa” (PESSOA, 2007b: 157). O desejo de perdurar “no porvir extenso” aparece em Ricardo Reis como espécie de razão pelo interesse extremo que se encrava no peito do poeta acerca da mutabilidade dos seres rumo à morte. Enquanto observa que “dorme em cada campo o outono dele/ E o inverno espreita a árvore que ignora/ E a morte é cada dia” (PESSOA, 2007b: 159), o médico portuense parece enxergar, na verdade, “O momento, que acaba ao começar/ Este, morreu p'ra sempre.” (PESSOA, 2007b: 146). E, no referido momento, portanto, vê a morte, após a qual “A nada imploram tuas mãos já coisas,/ Nem convencem teus lábios já parados,/ No abafado subterrâneo/ Da húmida imposta terra.” (PESSOA, 2007b: 153).

Também na morte a cinética estática devolve-nos a *O marinheiro*, numa confirmação da pertinência destas relações que ora se travam entre o primeiro heterônimo que me propus a analisar sob a luz do drama estático pessoano, e os signos arquetípicos da noite e do mar como metáforas de tempo e de espaço, com vista a uma compreensão mais ampla de como a obra teatral pessoana estudada lança pontes de contato com a obra heteronímica, e de como todas herdaram e manifestam, de distintas formas, a intimidade de Fernando Pessoa com o mundo da Grécia Antiga, bem como a aguda percepção do trágico que habita e perpassa a falível condição humana.

Gozo sonhado é gozo, **ainda que em sonho**.  
 Nós o que nos supomos nos fazemos,  
 Se com atenta mente  
 Resistirmos em crê-lo.  
 Não, pois, meu modo de pensar nas coisas,  
 Nos seres e no **fado** me censures.  
 Para mim crio tanto  
 Quanto para mim crio.  
 Fora de mim, alheio ao em que penso,  
**O fado cumpre-se. Mas eu me cumpro**  
 Segundo o âmbito breve  
 Do que de meu me é dado.  
 (PESSOA, 2007b: 149. Negritos meus).

---

<sup>46</sup> Reflexão tecida pelo Professor Christopher Damien Aurretta, em interlocução para este trabalho, durante sessão de orientação, no dia 07 de julho de 2017.

## 2.2 O corpo andante (Alberto Caeiro): didascália dialógica.

*Somos os vizinhos do tédio,  
Senhor que não tem remédio  
Na persistência que tem.  
Vem pra o meu quarto fechado,  
Senta-se ali ao meu lado,  
Não deixa entrar mais ninguém.*

(Trecho da canção “O fado chora-se bem”, de Amália Rodrigues e Carlos Gonçalves)

*A Natureza é partes sem um todo.*

(Verso do poema XLVII, de “O guardador de rebanhos”, Alberto Caeiro)

*Andante*, abstraizante, Alberto Caeiro da Silva busca apaziguamento de alma ao vagar pelas campinas do Ribatejo guiado tão somente – assim o diz ele – pelo sentido em que sopram os ventos. Nasce em Lisboa no ano de 1889, vindo a falecer “tuberculoso como o pai de Pessoa” (TABUCCHI, 1984: 110-111) em 1915, ano de publicação de *Orpheu* e, portanto, marco do modernismo em Portugal. Contudo, Caeiro fora um homem do campo, tendo passado toda sua vida “numa aldeia do Ribatejo, na casa duma velha tia-avó para junto da qual se retirara em virtude da sua saúde delicada.” (Idem).

No campo escreveu praticamente toda a sua obra, dos poemas de *O guardador de rebanhos* ao breve «diário» de *O pastor amoroso*, e a Lisboa voltou apenas para morrer, embora tenha tido tempo de aí redigir as últimas poesias da recolha que Pessoa, por sugestão de Campos que lhe enviara, intitulou *Poemas inconjuntos*. Não há muito para dizer sobre a biografia deste homem esquivo e solitário, reservado e contemplativo, que levou uma vida afastada de todos os alaridos e de todas as discussões, estranha a laços afectivos e sentimentais. Aliás, o zelo com que defendeu a sua vida privada [...] também ocultou provavelmente aqueles factos, talvez pouco relevantes mas, apesar de tudo, significativos, que acontecem até nas existências mais monótonas e incolores. Pessoa descreve Caeiro, de maneira um tanto apressada e genérica, como um homem «louro, sem cor, olhos azuis, de estatura média»; mas Álvaro de Campos, que o amou mais e mais próximo esteve dele, é felizmente mais pródigo em informações. Campos conhecera-o por acaso, durante um passeio ao Ribatejo, graças a um seu primo comerciante que tinha negócios com um primo de Caeiro. Deste encontro casual que havia de marcar profundamente a sua obra, deixou Campos uma memorável, comovida descrição, seguida de uma conversa que é a mais bela “entrevista” que Caeiro jamais concedeu aos seus discípulos particulares. (TABUCCHI, 1984: 110-111).

Alberto Caeiro escreveu, assim, uma espécie de *livro do sossego*, num quase contraponto ao semi-heterônimo Bernardo Soares, estruturando uma elaboração

filosofante para o não-pensar, o que se constitui numa quase anti-filosofia, ao passo que teoriza e versa sobre o não teorizar e nem sequer pensar, senão sentir pela apreensão visual e dos demais sentidos. É um heterônimo solar e reveste-se de uma clarividência sobre o ver a vida que se constitui numa quase doutrina da busca por algo que, se sabemos de antemão inatingível em seu estado pleno, ao menos tem-se, com a obra caeiriana, uma bússola indicativa de possíveis percursos interiores com que as perscrutar.

Deste modo, Caeiro enseja uma hermenêutica metalinguística, no que se refere à necessidade de interpretarmos seu discurso tendo como chave-mestra aquilo que *não* é dito, ou por outra, à luz justamente do que, não à toa, mantém-se como subtexto, no (in)verso do verso, isto é, na costura de um tecido que não se quer mostrar como costurado, mas sim como *dado* simplesmente, quase divinamente pela mão de um artesão maior. Mas que, contudo, burila-se e constrói-se, como todo o discurso, para ser recebido - ainda que à égide da ideia de que escrever seja seu “modo de estar sozinho”; ainda assim, uma elaboração discursiva se propõe, o que pressupõe o elemento da recepção desta sua anti-filosofia.

Conforme escreve ainda Antonio Tabucchi:

Quanto a mim, prefiro considerar, com Octavio Paz, que a afirmação de Pessoa, *Caeiro é o meu Mestre*, é “a pedra de toque de toda a sua obra. E poderia acrescentar-se que a obra de Caeiro é a única afirmação feita por Pessoa. Caeiro é o sol em volta do qual giram Reis, Campos e o próprio Pessoa. Em todos eles há partículas de **negação** ou de irrealidade: **Reis acredita na forma, Campos na sensação, Pessoa nos símbolos. Caeiro não crê em nada: existe.**” (TABUCCHI, 1984: 41. Negritos meus).<sup>47</sup>

A existência da obra do heterônimo Alberto Caeiro parece-me, em si, já um grande paradoxo e, neste sentido, revela/anuncia como seus poemas são minados de indícios mais ou menos evidentes de que não só Pessoa-ortônimo, mas também seus heterônimos eram *verdadeiros* fingidores, o que torna o estudo de sua(s) obra(s) sempre mais rico e fascinante.

A ideia de falsidade, como parece claro, não se constitui sequer, portanto. O que há, isto sim, é a *estruturação* de uma linha argumentativa, no que se refere à visão de mundo idílico de Caeiro, que possui “gralhas”, isto é, janelas para o erro, o que endossa

<sup>47</sup> *Opus* “El conocido de sí mismo”. Introd. a: F. Pessoa, *Antología*. Selección, traducción y prólogo de O. Paz, Universidad Nacional Autónoma, México, 1962: 23; depois reeditado em O. Paz, *Cuadrivio: Darío, López Velarde, Pessoa, Cernuda*, Joaquín Mortiz, México, 1969.

a necessidade de uma desconfiança sadia desta tão-espontânea e quase-isenta-de-conflitos poética caeiriana. Não apenas porque Pessoa retocou sobremaneira muitos de seus versos (ao contrário do que diz que faz, em nome de Caeiro; ou melhor dito: que *não faz*<sup>48</sup>), como pelo fato de que quem *apenas* anda e vê e sente, sem pensar no que vê e sente, como Caeiro, simplesmente *não escreve*. Ou, por outra, não parece que sentiria a necessidade de compor uma obra, a qual implica imperiosamente uma elaboração por meio do refletir, ainda que tendo para tema o não-pensar (um pensar, portanto, que se pretende libertado de todo o detrito civilizacional posterior ao paganismo antigo).

Caeiro se forja a si para dizer algo que diz também seu oposto, como, aliás, quase tudo na obra pessoana. Finge tão completamente que chega a fingir que apenas é o mundo em que deveras vive. Ou reestruturando a “fórmula” para efeito meramente retórico, posto a obra de Fernando Pessoa - como de resto qualquer outra obra de arte – não se prestar a enquadramentos em fórmulas: Caeiro finge tão completamente que chega a fingir que *apenas* sente o mundo que deveras sente – mas *não só* sente, como o pensa, dada sua condição humana. Por isso, está neste *não só* toda a diferença.

De resto, se o ser humano é dotado da faculdade do pensamento, e o ser humano é tão Natureza quanto as pedras, as flores, os rios, o monte e o luar (partamos deste pressuposto que me dou a liberdade de não precisar endossar acadêmica ou metodologicamente, por integrar a lógica fundamental da poética caeiriana), ora, então por que havíamos nós – para usar o jogo retórico de suas pseudo-suposições para comprovar que o que se supõe não é passível logicamente de o ser -, por que havíamos nós de renegar tal faculdade?

Dito de outra maneira: se de um lado há grande coerência em tantos aspectos da não-filosofia de Caeiro, com tudo o que esta possui de clarividente, grávida de sensações vivas e que se nos podem soar como absolutamente incontestáveis numa primeira leitura, por outro lado, o haver Caeiro escrito uma obra para “pregar” a supremacia do *sentir apenas* é, não só no mínimo um contrassenso, como a evidência inequívoca, portanto, de que só ser e sentir e caminhar (sem buscar sentidos) não lhe

---

<sup>48</sup> Em “Notas para a recordação do meu mestre Caeiro”, Álvaro de Campos registra: “«Nunca altero o que escrevi», disse-me uma vez o meu mestre Caeiro. «Se o escrevi assim é porque o senti assim, e nada tem para o caso que eu hoje sinta de um modo diferente. Os meus poemas contradizem-se muitas vezes, bem sei, mas que importa, se eu me não contradigo? Ha coisa nalguns dos meus poemas, sabe?, que eu não seria capaz de escrever agora, em ocasião nenhuma. Mas escrevi-as então, e essa é que foi a ocasião em que as escrevi por isso ficam como estão.» [...] [Acerca do poema sobre o Menino Jesus, por exemplo,] «Foi uma distracção minha; mas eu também existo nas minhas distracções, embora distrahidamente»”. (PESSOA, 2014b: 471).

bastava; e que, por isso, seu sossego e serenidade são aparentes; elementos almejados, mas muito provavelmente ainda não conseguidos.<sup>49</sup>

E tanto não basta, que vê-se ele *mobilizado* a falar disso – ainda que pela ideia de uma *imobilidade* no que diga respeito a estarmos no mundo sem questioná-lo, o que liga-se à noção de passividade e estatismo que permeia não apenas *O marinheiro* e os demais dramas estáticos de Pessoa, mas de modo *lato*, toda a sua obra sobre a qual os críticos e estudiosos vêm-se debruçando sistematicamente ao longo das décadas. Mas apenas *remete* à tal ideia de estatismo, como vemos, pelo fato de esta imobilidade não significar ausência de conflito, mas sim ação interior. Do que nos tenta convencer Caeiro seria algo como uma passividade do pensar, segundo minha leitura, com primazia do *olhar* para “O guardador de rebanhos”. Mas é possível sentir sem pensar no que se sente?

Conforme Teresa Rita Lopes evidencia, em seu livro *Fernando Pessoa et le drame symboliste: héritage et création* (2004), ao reconhecer em Caeiro a busca de uma “escapatória”, em contraponto aos demais heterônimos, e mesmo à Pessoa:

Temos afirmado que Caeiro é o único a procurar uma escapatória no seio da Mãe-Terra, da qual ele é um pouco o profeta. Apesar da sua vontade de o seguir, as outras personagens e o seu próprio criador seriam antes atraídos/virados para uma Mãe-Noite-Terra. (LOPES, 2004: 436. Trad. Orientadores).<sup>50</sup>

Tal observação reforça a ideia mencionada no início desta seção de que Caeiro, diferentemente de Reis, Campos e Pessoa, é um espírito solar, sem contudo estar em sossego, mas antes em *movimento* nessa busca, vista por Lopes como uma escapatória.

De resto, esta configuração das coisas é quase como um “negativo” da imagem das três veladoras do drama estático, já que, enquanto Caeiro é um andante a propor esta espécie de letargia da razão, elas são fisicamente estáticas, mas em constante e profundo *pathos* interior, intenso movimento vibracional. São, em ambos os casos, personagens fingidoras, como anunciou o autor das duas em seu ortônimo poema *Autopsicografia*;

---

<sup>49</sup> Isto faz com que reflitamos sobre o olhar que Álvaro de Campos parece ter sobre Alberto Caeiro, quando diz, em seu poema: “Meu mestre, meu coração não aprendeu a tua serenidade”. (PESSOA, 2014b: 211).

<sup>50</sup> No original: “Nous avons dit que Caeiro est le seul à chercher une échappatoire dans le sein de la Mère-Terre, dont il est un peu le prophète. Malgré leur volonté de le suivre, les autres personnages et leur propre créateur seraient plutôt tournés vers une Mère-Nuit-Mer.” (LOPES, 2004: 436).

personagens chistosas, na medida em que *nem o drama delas é de fato estático (pois é drama), e nem o caminhar de Caeiro e pregar não-pensamentos é, tampouco, minimamente realizável, pois caminha-se, ao fim das contas, sem se sair do lugar*. Eles *erram*, metafórica e literalmente. Enganando-se e caminhando a esmo, perdidos, seja por dentro ou por fora. Afinal, como todo ser humano, tanto as veladoras quanto o marinheiro; tanto Caeiro quanto Pessoa possuem um interior e um exterior; uma mente, uma alma, um espírito e um corpo. Isto também é da Natureza e pressupõe todo tipo de ambiguidades, estando elas *tão em movimento que chegam a quedar-se estáticas, e Caeiro tão paralisado por seus dramas interiores, que põem-se a caminhar*.

Caeiro circum-navega o seu sossego – “argonauta da Natureza” – exclusivamente no campo virtual dos seus versos. São faces de uma mesma questão. Imagens em negativo, como mencionado. Continuidade orgânica do mesmo processo de *busca* por sentidos (LOPES, idem). E ainda mais nos momentos em que afirmam não haver sentido algum, ou terem-se desapegado da ideia de buscar tal sentido “íntimo das coisas”.

Por outras palavras: o mesmo *pathos* que pode paralisar o exterior, pode pôr também o corpo a andar freneticamente a *tentar* guardar os rebanhos – que são os pensamentos – num local inacessível e aparentemente a salvo deste *pathos* –, mas o não consegue de todo (e passa, por isso, a elaborar sobre o assunto, como se conseguisse), o que endossa o fato de tal padecimento, em suma, existir. Cada uma das facetas de Pessoa teve de lidar com esta complexidade de um modo diferente e muito particular (por ter ele tantos com que se haver). Parado ou em movimento, contudo, a existência de uma obra, ortônima ou heterônima, endossa em si a necessidade premente de não se fugir – nem se fingir - por completo, dando a ver as marcas da humanidade, da falibilidade, da contradição, da finitude e da fragilidade. Talvez pela instintiva noção de que se não pode fugir daquilo que nos constitui.

Esta é uma manifestação patente de um aspecto atemporal da condição vulnerável e *agônica* do ser humano e que reverbera constantemente na obra de Fernando Pessoa, independente dos contornos que o conceito de tragédia tenha assumido nos tempos modernos ou das transmutações que o trágico veio a sofrer, posto que a essência humana e sua condição de finitude na Terra mantiveram-se, desde sempre, inalteradas, bem como, e sobretudo, a dúvida sobre se há realmente a continuidade sobre que se fala das mais diversas formas e até com significativos graus de certeza.



Contudo, a *experiência* da morte segue sendo desconhecida para os vivos. Reside neste desconhecermo-nos o ser-se precisamente *constituído* pelo que nos dilacera. *Ser* exatamente a consciência do que se não é, isto é, amarrados à substância frágil de que somos feitos (como o vento que é preso ao ar, preso à matéria de que ele próprio se constitui, para citarmos novamente o próprio Pessoa e o dialogismo interior de sua obra, quando este escreve em 1932: “Estou preso ao meu pensamento/ Como o vento preso ao ar” [PESSOA, 1995: 141]).

E este é um dos tantos possíveis caminhos para se compreender a profundidade da frase shakespeariana que Hamlet sintetiza na primeira cena do terceiro ato da célebre tragédia homônima, e da qual Pessoa bebeu com atenção: “Ser ou não ser, eis a questão!” A propósito, aliás, da profunda pertinência desta célebre fala, recordemos o seguinte excerto, capaz de dialogar intimamente com a discussão até agora travada por este trabalho, por meio da alusão a palavras-chave, funcionando mesmo como conceitos-símbolos:

HAMLET – Ser ou não ser, eis a questão! Que é mais nobre para o espírito: sofrer os dardos e setas de um **ultrajante fado**, ou tomar armas contra um **mar de calamidades** para pôr-lhes fim, resistindo? **Morrer... dormir**; nada mais! E com o sono, dizem, **terminamos o pesar do coração** e os mil naturais conflitos que constituem a herança da carne! Que fim poderia ser mais devotamente desejado? **Morrer... dormir! Dormir!... Talvez sonhar!** [...] (SHAKESPEARE, 1978: 252. Negritos meus).

Mas retomar a ideia de que tanto Caeiro quanto as veladoras *erram*, mesmo quando erram estáticas e/ou no âmbito do sonho, como nos lembra Shakespeare, é perceber que neste vagar errante pelas campinas do Ribatejo de um, ou no não mover-se dentro de um quarto circular de um castelo das outras, está o burlar-se a si próprio de ambos. Ele escrevendo uma obra (pois pregar o não-sentido íntimo das coisas é já um tipo de pensar – e atribuir – sentidos a elas, sendo, para já, a palavra *não-sentido* já carregada de conceito); e elas estando imóveis fisicamente (e em ação interior por meio do sonho, ainda que um sonho simbólico, sonho acordado), mas em angústia plena de resquícios trágicos na busca de significados, que as fazem *viajar* (movimentar-se, sair de um lugar para outro) para uma deserta ilha (*isola*, em italiano, o que remete-nos ainda mais à ideia de um *isolamento*, a partir da origem latina do termo, *insula*), imiscuindo-se à história-estória de outrem, ainda que pelo viés da fuga.

É a ideia que se sobressai no excerto abaixo, extraído do livro *Fernando Pessoa et le drame symboliste: héritage et création* (2004), de Teresa Rita Lopes:

As personagens de *O marinheiro* estão portanto cindidas no fundo delas próprias entre dois sentimentos contraditórios: o desejo de escapar à vida na sua fortaleza, se bem que tão frágil, do sonho, e a angústia da sua solidão, da sua situação de exiladas, diríamos nós, do Tempo dos outros. (LOPES, 2004: 188. Trad. Orientadores).<sup>51</sup>

Nem a realidade de Alberto Caeiro é totalmente real, e nem o sonho das veladoras é totalmente onírico. Tudo é poroso na obra pessoana – como na vida – e não só passível de interpenetração, como *dependente* mesmo deste movimento dialético, para cumprir-se o projeto de um novo homem, por uma nova literatura, por uma nova arte, para um novo país - “Senhor, falta cumprir-se Portugal!” (PESSOA, 2014a: 67) - e, por sua vez, interpenetrado no espírito de outras pátrias, tendo em vista também o intuito de Pessoa em fazer sua obra alcançar outros espaços linguísticos como Inglaterra e França (ver Apêndice IV).

Como procurarei demonstrar a seguir, Caeiro foge dessa angústia na sua poesia; as veladoras nos sonhos, sendo tanto a poesia de um embebida em sonho, quanto o sonho das outras cravejado de simbolismos poéticos. São, ambos, em todo caso, revestidos de um sentido intenso de *pathos*, embora o mestre dos heterônimos tente ao máximo disfarçar a presença desta latência recobrando-se da aparência que tem o vento, “leve, leve, muito leve”, quando em verdade sabe – também porque sente – ter o “pasma commigo/ O que teria uma creança se, ao nascer,/ Reparasse que nascera devéras” (PESSOA, 2016a: 33).

Esta ideia, aliás, invocada no poema II de “O guardador de rebanhos”, é no mínimo instigante. Pois apesar de ser usada num contexto em que parece querer dizer sobre a pureza ingênua do olhar primeiro/iniciático de uma criança, guarda em si, ao mesmo tempo, o gérmen do seu contrário, podendo, como agora a utilizo provocativamente, referir-se a uma espécie de pasmo inicial como o da tomada de consciência da angústia e do *pathos* advindos da ausência de respostas para as perguntas primordiais que não podem, apesar de tudo, deixarem de ser feitas de modo dolorosamente lúcido.

Este novo modo de compreendermos a essência deste “pasma” exclui a dimensão ingênua e infantil da criança que vê o mundo pela primeira vez, pondo-nos

---

<sup>51</sup> No original: “Les personagges de *O marinheiro* sont donc partagés au fond d’euxmêmes entre deux sentiments contradictoires: le désir d’échapper à la vie dans cette forteresse, pourtant si fragile, du rêve, et l’angoisse de leur solitude, de leur situation d’exilés, dirions-nous, du Temps des autres.” (LOPES, 2004: 188).

antes nos antípodas disto. Contudo, não seria esta também uma reação *natural*, como o natural que Caeiro enaltece?

De todo modo, como lembra Teresa Rita Lopes (2004), não é esta a ideia que o autor procura construir da obra caeiriana, já que

**Para Pessoa** e seus “outros”, **salvo Caeiro**, cada coisa esconde o seu duplo tal como cada palavra também se desdobra por seu turno: há duas vidas, duas mortes, dois *nada(s)*, dois *tudo(s)*, dois dias, duas noites, duas espécies de real e de sonho, de verdade e erro, duas maneiras de *dormir* e de ser acordado. Cada palavra opõe-se ao seu homônimo, e são os antônimos que coincidem. (LOPES, 2004: 452. Negrito meu. Trad. Orientadores).<sup>52</sup>

É importante atentarmos para a ressalva que curiosamente a célebre pesquisadora faz, nos trechos acima em negrito, ao excluir da ambiência caeiriana a dinâmica dos duplos, aproximando-lhe antes à imagem de ingenuidade acima referida. Ora, este a possui de igual modo. Apenas a procura disfarçar sob a pele de um pacificado guardador de rebanhos, sendo antes, ele próprio, uma concretização desta duplicidade, ao buscar construir para si a imagem de um “pasma inicial” de inocência infantil do olhar, quando, em verdade, o *ágon* de sua poética reside, precisamente, no “pasma inicial” da tomada de consciência de sua condição de igual padecimento; busca errante por um sossego que, mesmo em meio ao sentir puro que a natureza lhe oferece, não o impede de buscar sistematização e refúgio no ato autorreflexivo de escrever.

A seguir, alguns casos concretos extraídos de “O guardador de rebanhos” e um de “Poemas inconjuntos” (PESSOA, 2016a) ajudam-nos a perceber como, na prática, esta dualidade e porosidade verificam-se. Seguirei, para tanto, um sistema de indicação do número do poema a que me refiro, bem como uma citação dos versos a que aludo, com subsequentes eventuais comentários:

## I.

“Toda a paz da Natureza sem gente/ Vem sentar-se a meu lado” (PESSOA, 2016a: 31). Ora, a julgar pela lógica literal e não metafórica expressa em Caeiro, *a paz não se senta*. Mesmo que o heterônimo-mestre “defenda-se” afirmando que o ser poeta é sua forma de estar sozinho, é inegável que ele pensa num leitor hipotético, ainda que

<sup>52</sup> No original: “Pour Pessoa et ses «autres», sauf Caeiro, chaque chose cache son double, aussi chaque mot se dédouble-t-il à son tour: il y a deux vies, deux morts, deux *nada*, deux *tudo*, deux jours, deux nuits, deux sortes de réel et de rêve, de vérité et d’erreur, deux façons de *dormir* et d’être éveillé. Chaque mot s’oppose à son homonyme, et ce sont les antonymes qui coïncident.” (LOPES, 2004: 452).

sua referência à solidão relacione-se diretamente ao momento em si da escrita (já que seu primeiro leitor, ideal, é já ele próprio, mas isto é já um modo de não estar sozinho, acompanhado de um *si mesmo* projetado).

Noutro trecho do poema, escreve Caeiro: “Ou quando uma nuvem passa a mão por cima da luz” (PESSOA, 2016a: 32). Novamente, *nuvens não possuem mãos*, tal como é a lógica pela qual o autor argumenta em favor de seu modo de *só ver* as coisas, sem atribuir a elas sentidos distorcidos, razão pela qual evidencia-se uma flagrante contradição inicial, que vai ao encontro das reflexões tecidas anteriormente.

## II.

“Eu não tenho philosophia, tenho sentidos...” (PESSOA, 2016a: 34). Mas dizer isto já não seria um modo de filosofar? Afinal, só se nega aquilo que em alguma instância exista. Assim, negar é reconhecer.

## VIII.

O poema do Menino Jesus (PESSOA, 2016a: 41) que tem início com “N’um meio-dia de fim de primavera”: Trata-se aqui não de uma incoerência, como anunciei provocativamente, mas de chamar a atenção para a ironia de que este texto, um daqueles em que o autor mais expõe sua parcialidade de olhar sobre o mundo – e sobre a religião - e que por isso resulta mais “vivo”, passa-se, contudo, num sonho<sup>53</sup>, tal como o é o marinheiro das veladoras: “Tive um sonho como uma fotografia./ Vi Jesus Cristo descer à terra.” (Idem).

Aqui, a dimensão onírica assume contornos de maior vivacidade até do que a própria realidade a qual talvez, segundo uma das veladoras, fosse um sonho que “nós tivéssemos tido”, ao referir-se à ideia de que elas, sim, podiam ser o sonho do marinheiro que uma delas sonhara, e não o contrário. As realidades se invertem. E é no mínimo instigante cruzarmos com esta mesma ideia em Caeiro, assim como em *O nascimento da tragédia*, quando, tão oportunamente para a confirmação das ideias do autor desta dissertação, Nietzsche escreve: “O homem não é mais artista, tornou-se a obra de arte: **a força artística de toda a natureza**, para a deliciosa satisfação do Uno-

---

<sup>53</sup> O próprio Caeiro, pela voz de Álvaro de Campos, em suas “Notas para a recordação do meu mestre Caeiro” reflete, a propósito deste poema, sobre as intensas contradições nele presentes, chegando mesmo a dizer que, naquele momento de sua vida em que conversavam, jamais o teria escrito, pois a irritação cotidiana que o levou a tal composição desajustada noutros tempos, já não seria projetada para o papel, mas sim vivida até que passasse naturalmente. (PESSOA, 2014b: 471-472).

primordial, revela-se aqui sob o frêmito da embriaguez” (NIETZSCHE, 1992: 31. Negrito meu).

## XXI.

“E quando se vae morrer, lembrar-se de que o dia morre” (PESSOA, 2016a: 54). Porém, o dia renasce. E nós? Renascemos de fato? Trata-se da questão central que por Pessoa é colocada, na intersecção de sua poética com a ideia de ciclicidade da vida entre os gregos clássicos.

## XXII.

“E eu fico confuso, perturbado, querendo perceber/ Não sei bem como nem o quê.../ Mas quem me mandou a mim querer perceber?” (PESSOA, 2016a: 54-55) Importa menos quem o mandou perceber, que o fato em si de que, não obstante a doença por ele anunciada, a qual turva sua razão, esse instinto de perscrutar sentidos existe de algum modo escondido dentro dele.

“Só tenho que sentir agrado porque é briza” (Idem: 55). Mas, afinal, por que “tem que” sentir agrado, se for *natural* nele o não sentir ou até o pôr-se a refletir sobre ela, a brisa? Portanto, a naturalidade de Caeiro não deixa de consubstanciar-se em consciência autorreflexiva; um olhar sobre o olhar, uma atitude filosofante articulada ao ritmo dos seus versos-estrada.

## XXIII.

“Para não perceber [«parecer», na edição L&PM, 2006: 63] que penso n’isso” (PESSOA, 2016a: 55). Seja “parecer” ou “perceber” (de acordo com as diferentes leituras da difícil caligrafia de Pessoa), ora, então é porque *pensa*. Mesmo Caeiro assumindo que “[...] vivo só de viver/ Invisíveis, vêm ter comigo a mentira dos homens” (como encontramos no poema XXVI) (PESSOA, 2016a: 57), esse é mais um endosso de que o que ele prega, nem sequer a ele é totalmente realizável. A própria frase “vivo só de viver” é excessivamente lírica, etérea e impalpável para a supremacia dos sentidos a que o heterônimo alude.

Penso que se, ainda assim, Caeiro escreve, esteja ele com isso agindo na tentativa de esvaziamento de sentido das coisas, uma busca de alívio para o tormento que seria ter de enfrentar que, o que não somos, é *capazes* de atingir este sentido. São especulações apenas, mas é absolutamente plausível, porque humano, negarmos a

existência de uma pergunta que, se existisse, não teria resposta. Contudo, como afirmamos acima noutro contexto, negar algo é já um modo de conferir-lhe reconhecimento e existência, e esse é um caminho sem volta.

#### XXVI.

“Tem beleza acaso um fructo?/ Não: teem cor e fôrma” (PESSOA, 2016a: 57). Neste caso, a contradição foi comentada pelo próprio Pessoa, que pôs Caeiro a questionar-se sobre porque atribuíra ele Beleza às coisas, quando isto era um conceito externo ao seu sistema de ver a vida.

#### XXXI.

“Porque escrevo para elles [para os “homens falsos”] me lêrem sacrifico-me ás vezes/ Á sua estupidez de sentidos...” (PESSOA, 2016a: 61) Mas, afinal, por qual razão escreve para ser lido se, em sendo natural como as plantas e não pensando, mas apenas sentindo, escrever seria apenas seu “modo de estar sozinho”? De resto, plantas não escrevem e nem sacrificam-se à estupidez de sentidos de ninguém. Estas são perguntas e questões retóricas que coloco na discussão deste trabalho, menos com intuito de desapropriar a legitimidade e a grande coerência de Caeiro em buscar algo que julga melhor, ou possível, do que em fazer pequenas provocações que nos condicionem apenas a não o lermos tão acomodada e ingenuamente como é arriscado que, por vezes, ocorra, às beiras de tomar a obra caeiriana como uma doutrina tão bem engendrada que se elevasse à quase categoria de incontestável, quando o que se nota é o mesmo tormento desassossegado, de fundo trágico, das tantas facetas pessoanas, ainda que de um modo *ao avesso*.

Ainda sobre Caeiro sacrificar-se para homens falsos o poderem ler, é de estranhar-se minimamente haver essa concepção num homem que só anda e vive e não pensa, porque *guarda, isto é, oculta os rebanhos que são seus pensamentos*. Instiga-nos o ele importar-se com fazer concessões a homens ainda por cima falsos; conceder a eles o fruto de uma faculdade psíquica contra a qual, inclusive, Caeiro pastoreia. Seria algo, com o perdão da má imagem, como expor numa bandeja de prata suas contradições mais íntimas. E isso em si é já uma espécie de contradição, ainda que os três últimos versos deste poema XXXI empenhem-se em ocultar esta evidência ao dizerem: “Porque só sou essa coisa odiosa, um interprete da Natureza,/ Porque ha homens que não

percebem a sua linguagem,/ Por ella não ser linguagem nenhuma...” (PESSOA, 2016a: 61).

### XXXVI.

“E ha poetas que são artistas/ E trabalham nos seus versos/ Como um carpinteiro nas taboas!.../ Que triste não saber florir!” (PESSOA, 2016a: 64). Neste manuscrito, como que antevendo ironicamente a busca futura de contradições internas de sua obra, Pessoa não deixou que houvesse nenhuma rasura estrutural ou digna de nota. É notável, contudo, que Caeiro tenha escrito isso, tendo tanto ele quanto o próprio Pessoa se esmerado arduamente sobre seus versos, na busca pela melhor forma, precisamente como “carpinteiros nas taboas”, conforme deixou registrado em tantos outros manuscritos.

### XLIII.

“Antes o vôo da ave, que passa e não deixa rasto/ Que a passagem do animal, que fica lembrada no chão.” (PESSOA, 2016a: 68). A pergunta que se instaura é de ordem absolutamente primária: o animal não é também da Natureza, assim como seu rasto e como a ave? Em que posição estaria aqui Caeiro, senão contra a memória da passagem do animal por meio de seu rasto. Mas se, afinal, “A recordação é uma traição á Natureza” (PESSOA, 2016a: 68)! Ora, acaso a memória é uma faculdade antinatural? De resto, não atua ela também junto ao instinto de sobrevivência dos bichos, aves e mesmo plantas, se considerarmos a memória celular, o condicionamento, os instintos e a consequente capacidade adaptativa, ainda que os seres ditos irracionais não tenham consciência disso?

Como dito acima, estas e outras contradições não são aqui chamadas em causa para desvalidar ou desqualificar o discurso caeiriano. Antes o contrário, por revelá-lo ainda mais humano e complexo em sua “maquinaria” interior (para já anunciarmos uma presença dialética com o engenheiro naval Álvaro de Campos). Com isso, tal discurso dá a ver justamente seu caráter enquanto *discurso*, isto é, enquanto algo que é assumidamente *construído*, ainda que com o intuito de parecer um eflúvio absolutamente espontâneo, catártico e nem-pensado do poeta. Não o é. E isto, como nos referimos anteriormente, oculta *pathos* e tempestade digna somente de um bom marinheiro, onde *só aparentemente* há mar-remanso.

## XLVI.

“Sou o descobridor da Natureza,/ Sou o Argonauta das sensações verdadeiras.” (PESSOA, 2016a: 70). Aqui são possíveis paralelismos com a figura de Ulisses e, para ficarmos pelas referências lusitanas, com a Era das Navegações e com o universo mais amplo do mar cantado por Camões que, como suas ondas, recua para seu passado antes de projetar-se ao futuro, trazendo “ao Universo um novo Universo/ Porque trago ao Universo elle-próprio” (Idem: 70). Traça-se, assim parece-me, a relação com *O marinheiro*, entre vagas e oscilações de marés em pleno Ribatejo caeiriano.

## XLVIII.

“Rio, o destino da minha agua era não ficar em mim”. (PESSOA, 2016a: 72)

“Corre o rio e entra no mar e a sua agua é sempre a que foi sua”. (PESSOA, 2016a: 73) Aqui, a metáfora da água não apenas contradiz a ideia de uma linguagem não metafórica, como devolve-nos à foz do pensamento de *O marinheiro*, por meio das temáticas do Tempo e do fado.

Enquanto o verso “o destino da minha agua era não ficar em mim” afoga o eu lírico num desajuste de sua condição deslocada, por meio da ideia de um fado, quase previsão oracular que tragicamente o encerra neste “destino”, a ideia de que “a sua agua é sempre a que foi sua”, usando o verbo “foi” no tempo passado, gira a mente do leitor num *movimento* junto àquilo o que seja o ininterrupto do escorrer do tempo, imiscuído à lógica do fluir das águas – ou antes o contrário, sendo o rio que, com o tempo, nunca retorna por seu curso, fadado também ele a ver suas águas “terem sido”, após deixar de ser rio e entrar no mar.

## Poemas inconjuntos, 68:

É noite. A noite é muito escura. Numa casa a uma grande distancia  
Brilha a luz d’uma janella.  
Vejo-a, e sinto-me humano dos pés á cabeça. [...]  
Para além da realidade immediata não ha nada. [...]  
Eu estou do lado de cá, a uma grande distancia.  
A luz apagou-se.  
Que me importa que o homem continue a existir? É só elle que continua a  
existir. (08/11/1915)  
(PESSOA, 2016a: 94)

Há nestes versos outra grande – e dessa vez explícita – similaridade de tema com *O marinheiro* – o ponto de vista invertido ao das veladoras, conforme analisei



anteriormente –; isto para além da proximidade de datas, já que o poema é do final do ano em que foi publicada a revista *Orpheu*, no primeiro número da qual estava *O marinheiro*, a integrar o projeto estético moderno de Fernando Pessoa.

Do modo como há uma janela como importante símbolo de abertura de visão para passado e futuro em *O marinheiro*, este é também um elemento presente em Caeiro. No caso deste, trata-se de uma espécie de janela para o sossego; uma *busca* deste sossego mais propriamente. No drama estático, por sua vez, é a janela que indicia o passar do tempo, porque é por ela que as veladoras veem o amanhecer e isto é o oposto do sossego para elas, que se angustiam e questionam. Dir-se-ia que se trata de uma janela do desassossego, numa relação de antítese – lados de uma mesma janela.

Sob um ponto de vista estético, por fim, a respeito do sensacionismo e do neo-paganismo caeiriano, encontramos na introdução que Jerónimo Pizarro faz para a edição crítica *Sensacionismo e outros ismos*: “Os ismos pessoanos – e sobretudo o sensacionismo e o neo-paganismo, enquanto cosmovisões – pretendiam *descender com novidade da velha estirpe*.” (In: PESSOA, 2009c: 14.). Tal ideia endossa o olhar analítico que este trabalho traça acerca do referido movimento de ir-e-vir do passado para o presente, com vistas no futuro, bebendo da “velha estirpe” para ressignificá-la com “novidade”. Tal movimento dá-se ininterruptamente, como as engrenagens de uma maquinaria moderna (como veremos, a seguir, com Álvaro de Campos); como o escoar do tempo, em todos os heterônimos, permeando de modo transversal toda a obra pessoana, e isto não seria diferente no embrionário *O marinheiro*, que traz muito marcadamente esta perspectiva, numa linguagem e mesmo temática classicizantes, aludindo a uma atmosfera de austeridade clássica, mas cujo resultado, surpreendentemente, é moderno e mesmo subversivo ao olhar da Antiguidade.

O que a obra propõe, portanto, é um jogo irônico de suplantar as normas estéticas de uma referência do passado, usando justamente do remanejamento dos mesmos elementos estéticos, de modo a produzir uma *reminiscência*, mas substancialmente superada e subvertida em seu sentido contrário. Isto, contudo, não exclui do drama o *pathos* essencial do ser humano (antes pelo contrário), e que é, segundo minha leitura, de cariz trágico, na vivência particular das três veladoras.<sup>54</sup>

---

<sup>54</sup> “Caeiro, efetivamente, fusiona um modelo imagético do pensamento como movimento - lembremos, por exemplo, o passeio heideggeriano - com um modelo estático, o de um pensamento «sentado», como o dos filólogos nos seus scriptoria; mas fá-lo, segundo tentarei mostrar, para mobilizar um singular modelo extático: concretamente, o de um pensamento como vidência” (Pedro Serra, 2015. In: VÁRIOS, 2015a: 17). A partir dessa relação que se evidencia entre o “pensamento” e a ideia de um “mover-se sentado”,

*Minha vida que parece muito calma  
 Tem segredos que eu não posso revelar  
 Escondidos bem no fundo de minh'alma  
 Não transparecem nem sequer em um olhar.  
 Vive sempre conversando a sós comigo  
 Uma voz que eu escuto com fervor  
 Escolheu meu coração pra seu abrigo  
 E dele fez um roseiral em flor.  
 A ninguém revelarei o meu segredo  
 E nem direi quem é o meu amor.*

(Trecho da canção “Ah! Sweet mystery of life”/  
 “O doce mistério da vida”, de Vitor Herbert; versão: Alberto Ribeiro)<sup>55</sup>

---

desce-se ao núcleo do que o estatismo pessoano propõe enquanto reflexo artístico do que seus textos deixam-nos inferir que tenha sido sua personalidade, isto é: o *pathos*, a vibração da alma, o *ágon* da iminência. Daí tal ponto de tensão entre o estático e o extático encontrar ressonância tão intensa em Caeiro, não por acaso o mestre da heteronímia.

<sup>55</sup> Para além da pertinência poética da letra da canção para a ideia central deste trabalho, sua presença neste final de seção justifica-se pela minha própria reminiscência pessoal de tê-la visto/ouvido sendo cantada pela intérprete brasileira Maria Bethânia em diversos espetáculos seus (mas notadamente em “Maricotinha” (Biscoito Fino, 2001), precisamente após declamar em cena excertos editados do Poema do Menino Jesus (de “O guardador de rebanhos”, poema VIII) e encerrando, assim, como num *gran finale*, a primeira parte daquele concerto de natureza, também ele, dramática, dada a personalidade cênica da célebre cantora.

### 2.3 O corpo extático (Álvaro de Campos): didascália dialógica.

*Tudo o que faço ou não faço  
Outros fizeram assim  
Daí este meu cansaço  
De sentir que quanto faço  
Não é feito só por mim.*

(Trecho final da canção “Cansaço”,  
de Luís Macedo e Joaquim Campos)

*Extático* no ebulir interior de suas pulsões vitais, Álvaro de Campos soa-me, no enquadramento dialógico que esta tese propõe, como uma espécie de resultante enriquecida em *pathos* de ambos os heterônimos comentados anteriormente. Esta “síntese” – talvez possa-se usar este termo – reflete-se nos tipos cinéticos que estou aqui sondando, com objetivo de traçar, por meio deles, os paralelos entre as diversas formas com que o trágico nos heterônimos herda elementos classicizantes, em grande medida encontrados em *O marinheiro*, primeira obra pessoana em que a temática se engendra de forma mais madura e clara.

Com “síntese” quer-se explicitar que Álvaro de Campos aparece aqui como um misto processado entre o “sedentário” de Ricardo Reis e o “andante” de Alberto Caeiro, posto revelar no seu discurso de *êxtase* e frêmito dionisíaco uma vida exterior em que se concatenam claramente o mover-se e o estatizar-se. Do conciliar-se de ambos os tipos cinéticos – ou antes da tensão derivada desta tentativa de conciliação - resulta o supracitado *pathos enriquecido*, já que suas pulsões interiores, por serem de naturezas híbridas e portanto variadas, geram movimentos quase *pendulares*, como se, indo e vindo, afastassem-se e aproximassem-se, alternadamente, do “estatismo” das veladoras de *O marinheiro*, ora assemelhando-se mais, ora distanciando-se mais daquela estrutura de reação interior e estetizante para as não-respostas às perguntas essenciais da vida.

Com essa imagem pendular, que involuntariamente (mas de modo pertinente e oportuno) remete-nos ao universo industrial das máquinas no repetir autômato de seus movimentos acelerados (filme *Tempos modernos*, de Charles Chaplin), indo e vindo, como a estrutura repetitiva - e cíclica - das engrenagens de uma roda de comboio, por exemplo, revela-se-nos o caráter dinâmico pelo qual Campos faz, por meio dos signos da modernidade industrial, sua retomada ao clássico (algo também revelador de uma ideia de ciclicidade). Alguns elementos de sua biografia ajudam-nos também a realçar

tais características nos poemas e excertos de sua autoria, selecionados para a análise que será feita nesta seção.

Álvaro de Campos nasce em Tavira, no Algarve, em 15 de Outubro de 1890. Contudo, passou grande parte de sua vida em Lisboa, não obstante ter-se licenciado em Engenharia Naval, em Glasgow, o que se reflete em poemas como a “Ode marítima”, em que parte importante de seu mover-se interna e externamente descortina o *pathos* fundamental de seu espírito.

A iniciação ao estudo recebeu-a de um tio sacerdote beirão, que lhe ensinou o latim. Nos primeiros meses de 1914 fez uma longa viagem ao Oriente, por mar, da qual resultou a experiência poética do *Opiário*, publicado depois retrodatado, um poemeto sobre temas *liberty* (o transatlântico, o ópio, o exotismo), impregnado de uma ironia *dandy* e intencionalmente “fútil”, à margem de um Wilde ou de um Laforgue. Mas poucos meses depois, em Junho de 1914, Campos assinava a *Ode triunfal*, solene e vigorosa celebração do fervilhar do real, que, publicada em 1915 no primeiro número de Orpheu, serviria de manifesto ao Modernismo português. Campos torna-se de facto, uma vez instalado em Lisboa, **o inventor e o corifeu da primeira vanguarda portuguesa**. Alto, de cabelo preto e liso com risca ao lado, impecável e um bocadinho snobe, de monóculo, Campos foi a figura típica de um certo vanguardista da época, burguês e antiburguês, requintado e provocador, impulsivo, neurótico e angustiado. [...] Morre em Lisboa, no dia 30 de Novembro de 1935, dia e ano da morte de Pessoa. (TABUCCHI, 1984: 111-112. Negrito meu).

De modo resumido, vejamos a forma como sua poética do mundo industrial reflete o tipo cinético de êxtase que se pretende aqui demonstrar, contendo o frenético dos movimentos fragmentados e pulsantes, num estado dilatado de percepção do real, sentir exacerbado. Também aqui combinam-se elementos diversos, sintetizando o binômio racional-irracional, do dionisíaco e do apolíneo, na maneira com que este heterônimo faz de seus poemas um *crescente movimento* que parte de um estágio até atingir gradativamente o outro extremo.

É possível, assim, encontrarmos com frequência composições em que o tom discursivo de Campos tem início de modo velado e comedido, quase “comportado”, como que “falando baixo” e refletindo em suas circunstâncias relatadas certos graus de prudência, apesar dos teores questionadores sempre presentes. Contudo, entra-se num aquecimento que se vai elevando aos poucos, como as máquinas de uma fábrica que vão embalando, ganhando ritmo, força, intensidade, o som de suas engrenagens vai ficando mais alto, mais rasgado, mais estridente, até que a todo vapor, do meio para o final de seus poemas, Campos ganha velocidade sobre trilhos, entra em estado alterado de consciência, como em festa báquica e passa a gritar em caixa alta, a dizer palavrões, a

emitir sons pré-verbais que o regressam, de certo modo, ao ritualístico da comunhão pela qual imaginamos que as mônades dançam, no signo supremo da indistinção, em honra de Dionísio, embebido que Campos parece ser com frequência pelo álcool das suas próprias palavras, as quais funcionam como substrato *inconformado* da vida.

A resultante poética deste *êxtase* é muitas vezes uma espécie ao contrário de extravasar-se. O acuidade torna-se a consciência aguda do existir dentro da condição humana, o que parece ter paralelo simbólico no ato do deslocar-se quando, segundo Teresa Rita Lopes, “Campos confessa a inutilidade de qualquer viagem, eterno peregrino exausto de procurar sem lá chegar: «um Oriente ao oriente do Oriente».” (LOPES, 1983: 577). Conforme os textos de Álvaro de Campos avançam, ganham cor, cheiro, textura e ritmo, horrorizam-se sempre mais com os antagonismos da vida impossíveis de serem desfeitos, e é quando o viajador “andante” aparentado a Caeiro dá espaço à porção ricardiana do espírito sedentário de Campos, na qual o “país apetecido só existe realmente na mente e no apetite de quem o deseja: «Viajar! Perder países!», suspira Pessoa pela sua própria voz [...]. Campos prefere as viagens sonhadas às realizadas.” (Idem):

[...] Campos viaja assim, “sur une chaise”. *Passagem das horas* e *Ode marítima* não são mais do que viagens duma imaginação em delírio que confessa (em *Passagem das horas*), a sua “turbulência estagnada”, e que o viajante que as assume “não está parado e nem a andar”. São viagens que têm a turbulência do volante que ritma a velocidade do sonho ao longo de toda a *Ode marítima* mas que se realizam sem que o viajante-sonhador arrede pé do cais. Tal como o volante, o poeta não faz mais do que girar à volta do seu próprio centro, do seu próprio eu. (LOPES, 1983: 577-578).

Movendo-se e sem deslocar-se, é possivelmente como Álvaro de Campos trava sua relação extática com as temáticas estáticas de *O marinheiro*, não obstante a introspecção das veladoras, já que parece que as motivações pessoais, mesmo que em heterônimos tão distintos, provêm de uma fonte psicológica comum, ainda que prismática.

A propósito de uma supremacia do carácter encantatório e quase litúrgico do *significante* presente nas palavras das veladoras, assim como nas de Álvaro de Campos, sobre os seus próprios *significados*, vale ressaltar o recurso da rítmica que faz chamar mais atenção para a musicalidade, por vezes, do que para o conteúdo em si do que é dito, e é certo que isto não é gratuito em Pessoa. O autor de *Autopsicografia* sabia que estava a propor que embarcássemos numa viagem caleidoscópica de fingimento e ausência de sentido imediato. Deste modo, Campos põe-nos a perscrutar - sem

esperança de plenitude e conciliação efetiva das pulsões que se nos impinge a contingência do acaso - a fatalidade do destino. É a tal propósito que Castro referenda este ponto de vista quando escreve que

Mais do que estático, [*O marinheiro*] é um drama do êxtase porque vive não somente da inação, mas também da artificialidade das palavras ditas de forma ritmada e musical. Neste ponto, parece-me que Pessoa concretiza com maior sucesso que Maeterlinck a ideia simbolista expressa por Verlaine, na *Art Poétique* de 1874, quando defende uma *harmonia de sons que faça sonhar* (CASTRO 2011: 86-87).

Partamos agora à análise propriamente dita de alguns poemas e excertos camposianos, com vista a traçar relações com a cinética de *O marinheiro* de forma cronológica.

Inicialmente, em “Ode triunfal” (1914), primeiro texto do *corpus* aqui selecionado, Campos está “Á dolorosa luz das grandes lâmpadas eléctricas da fábrica” e “Tenho febre e escrevo.” Traça-se, assim, desde o início, com clareza, o universo externo e interno em que as cinéticas caeiriana e ricardiana acham espaço para mover-se, isto é, a dos mundos de fora e de dentro, respectivamente, embora estas sejam apenas categorias aqui cognominadas como forma de traçar paralelos, o que não referencia qualquer intenção pessoana em tê-los assim relacionado em seus processos de criação: enquanto o corpo de Campos escreve, inerte, no ambiente *fabril*, em meio às máquinas, estáticas e em movimento ao mesmo tempo (“Ó rodas, ó engrenagens, *r-r-r-r-r-r-r* eterno!”), o seu mundo interior é, em contrapartida, *febril*.

Ranger de dentes “Para a beleza disto totalmente **desconhecida dos antigos**” (Negrito meu). E é quando, logo no início do poema, traçam-se suas principais linhas de ação: a tensão entre o estático e o extático (entre os dois mundos cinéticos metaforizados no verso “Forte **espasmo retido** dos maquinismos em fúria!”) (Negrito meu); e a referência nominal aos “antigos”, plantando o olhar da reflexão moderna em bases clássicas, conforme este trabalho vem procurando demonstrar ser um recurso pessoano que encontra parte fundamental de sua gênese em *O marinheiro*:

Canto, e canto o presente, e também o passado e o futuro,  
Porque o presente é todo o passado e todo o futuro  
E ha Platão e Vergilio dentro das máquinas e das luzes eléctricas  
Só porque houve outróra e fôram humanos Vergilio e Platão,  
E pedaços do Alexandre Magno do século talvez cincoenta,  
Átomos que hão de ir ter febre para o cérebro do Ésquilo do século cem,  
Andam por estas **correias de transmissão** e por estes êmbolos e por estes  
volantes, [...]. (PESSOA, 2014b: 48-56. Negrito meu)

As referências clássicas do poema não ficam por aí, embora estas sejam representativas e bastantes para demonstrar a relação aqui pretendida. E, como “havemos todos de morrer”, não obstante Campos perguntar-se “[...] que importa tudo isto/ Ao fúlgido e rubro ruído contemporâneo”, é precisamente esta dialética do febril-febril que instaura uma viagem estática aos “antigos”, por verdadeiras “correias de transmissão” – termo capaz de conter à perfeição a ideia de fusão entre a cinética externa do maquinário moderno e o deslizar deste “desconhecido dos antigos” justamente para o tempo Antigo, com intuito de relativizar-se e compreender-se melhor, em busca, mais uma vez, da essência da vida: “O Momento dinâmico passagem de todas as bacantes” (PESSOA, 2014b: 48-56), o que vem endossar em grande medida a proposição aqui formulada.

A propósito da angustiosa passagem do tempo, metaforizada pela noite em *O marinheiro*, o verso “Vem, Noite, antiquíssima e identica,” dos “Dois excertos de odes” (1914), localiza o leitor na mesma ideia de ciclicidade, por meio de outra imagem. A circularidade da noite, que é sempre e eternamente uma “Rainha nascida desthronada” por cumprir o ciclo “antiquíssimo e identico” e “igual por dentro ao silêncio”, tal circularidade vê-se refletida, se quisermos, no caminho circular que Campos traça entre os tempos moderno e antigo.

Trata-se, na verdade, de uma nova busca de síntese entre, por um lado, o *sensorium* – desta vez, de natureza citadina – em que se move o heterônimo e, por outro, a sua vocação especulativa relativamente às primeiras causas do real ainda que, agora, no contexto da modernidade positivista. Do mesmo modo que, por “correias de transmissão”, o febril das máquinas encontra paralelo no *pathos* do mundo clássico, a noite dos antigos é a mesma noite “franjada de Infinito” que banha Campos neste início de século XX; é “igual” e “identica” – fundindo, assim, “n’um campo teu todos os campos que vejo”. Ou, por outra, tornando eterno o tempo datado.

Também a referência às bacantes encontrada em “Ode triunfal” é retomada em “Dois excertos de odes” (PESSOA, 2014b: 57-62), quando Campos localiza a ideia da noite como o elemento propício ao enxergar verdadeiro, central para o rito dionisíaco, já que a noite “Apaga-lhe [do teu corpo] todas as diferenças que de longe vejo de dia [...]/ Na distancia imprecisa e vagamente perturbadora,/ Na distancia subitamente impossível de percorrer.”

No excerto selecionado abaixo, nota-se a presença do ponto de vista das veladoras segundo o qual a noite é materna/gestora de sonhos mas também mortífera porque anunciadora de seu próprio fim:

Nossa Senhora  
Das cousas impossíveis que procuramos em vão,  
Dos sonhos que veem ter connosco ao crepúsculo, á janella, [...]

[...] Vem e arranca-me  
**Do solo da angustia onde vicejo,**  
Do solo de inquietação e vida-de-mais e falsas-sensações  
D'onde naturalmente nasci.

[...] Vem sobre os mares,  
Sobre os mares maiores,  
**Sobre o mar sem horizontes precisos,**  
Vem e passa a mão sobre o seu dorso de fêra,  
E acalma-o mysteriosamente,  
Ó domadora hypnotica das cousas que se agitam muito!

Vem cuidadosa,  
**Vem maternal,**  
Pé ante pé enfermeira antiquissima, que te sentaste  
À cabeceira dos deuses das fês já perdidas,  
E que viste nascer Jehovah e Jupiter,  
**E sorriste, porque tudo te é falso,** salvo a treva e o silencio,  
E o grande espaço Mysterioso para além d'elles...

Vem, Noite silenciosa e **extática,**  
Vem envolver no teu manto leve  
O meu coração... [...]

[...] A lua começa o seu dia.  
(PESSOA, 2014b: 57-62. Negritos meus)

Nos negritos do trecho acima, parece nítida a relação que se estabelece entre este texto e o drama estático pessoano, para além da proximidade de datas, posto Campos ter escrito o poema no ano seguinte ao da primeira redação de *O marinheiro*. “Maternal” e salvadora “da angustia onde vicejo”, a noite – esta “Nossa Senhora/ Das cousas impossíveis que procuramos em vão” – traz em seu ventre a gestação do êxtase. Um êxtase nascido da percepção de que “tudo é falso” – e a mesma ideia é encontrada na fala de uma das veladoras -, até mesmo a própria noite que, apesar de passar “a mão sobre o seu [do mar] dorso de fêra”, também ela finda, anúncio feito pela lua que, não apenas “começa o seu dia”, mas que deixa antever o dia vindouro, por refletir a luz solar em sua superfície.



A presença da morte reverbera, ainda, na segunda parte do poema, fazendo um eco ainda mais explícito à temática de *O marinheiro*, que possui no centro da cena uma donzela sendo velada.

[...] Quando eu morrer,  
Quando eu me fôr, hirtó e diferente como toda a gente,  
Ignobil por fóra, e por dentro quem sabe que outro-ser,  
Por aquelle caminho cuja idéa se não pode encarar de frente, [...]  
**Para aquelle porto que o Capitão do Navio não conhece –**  
Seja por esta hora condigna dos tedios que tive,

Por esta hora mystica e espiritual e antiquissima,  
Por esta hora em que talvez, ha muito mais tempo do que parece,  
Platão, sonhando, viu a idéa de Deus  
Esculpir o corpo e existencia nitidamente plausivel  
Dentro do seu pensamento exteriorisado como um campo.

Seja por esta hora que me leveis a enterrar. [...]  
(PESSOA, 2014b: 57-62. Negrito meu).

O mesmo tema encontra-se nos contemporâneos “A partida” (1914-1915) e “Ode marítima” (1915), ao longo dos quais retomar-se-á a ideia de morte ligada ao universo dos mares e barcos, numa alusão sutil, mas parece que não ocasional, à figura do barqueiro que leva os homens para o mundo do Além, presente na mitologia grega. Assim, num exercício de suposição lírica, Campos cogita o dia da “Grande Partida”, quando “embarcarmos de vez para fóra dos seres e dos sentimentos/ E no paquete A Morte (que rótulo levarão as nossas malas... [...])?/ Este subir do nosso feminino ao olhar que se vela e é materno para as cousas pequeninas, [...]”. (PESSOA, 2014b: 62-68).

É curioso observar a recorrência de imagens, ideias e mesmo palavras, entre estes poemas e os diálogos do drama estático. Acima, referiu-se a assertiva de que “tudo é falso” encontrada de modos diferentes em “Dois excerptos de odes” e também na fala da Primeira Veladora: “Não desejaes, minha irmã, que nos entretenhamos contando o que fômos? É bello e é sempre falso...” No trecho selecionado de “A partida”, contudo, são ainda mais frequentes os pontos de contato com *O marinheiro*.

Para além da morte em intersecção evidente com o universo marítimo, marca presença no poema a ideia de viagem, *deslocamento* (“que rótulo levarão as nossas malas...”) e, portanto, movimento e ação, para além da instigante relação que o *logos* pessoano não raro parece traçar entre a inação e um “subir do nosso feminino ao olhar que se vela e é materno para as cousas pequeninas”. Talvez seja aventar-se em demasia

buscar na passividade do padrão comportamental feminino típico da altura, a explicação para tal associação. O que se nota, contudo, é que em algum desconhecido lugar da mente de Pessoa, *uma rede de temas tem seu ponto de amarração*, e um dos interesses deste trabalho é justamente buscar desemaranhar um pouco mais a riqueza profusa deste universo.

Dedicada ao artista plástico Santa Rita Pintor (como, de resto, também era um pintor o artista a quem Pessoa dedicou *O marinheiro*), a célebre “Ode marítima” (1915) consagra estas pontes e diálogos começando por “[O pacote] Vem muito longe, nítido, **clássico** à sua maneira” (PESSOA, 2014b: 72-106. Negrito meu) - como o próprio Álvaro de Campos, a propósito das heranças clássicas em *O marinheiro*.

Ah o Grande Cais donde partimos em Navios-Nações!  
 O Grande Cais Anterior, eterno e divino! [...]  
**Ó alma errante e instável da gente que anda embarcada**, [...]  
 O soluço absurdo que as nossas almas derramam  
 Sôbre as extensões de mares diferentes com ilhas ao longe,  
**Sôbre as ilhas longinquas das costas deixadas passar**, [...]  
 Todos os mares, todos os estreitos, todas as baías, todos os gôlfos,  
 Queria apertá-los ao peito, senti-los bem e morrer! [...]  
 Ah, a glória de se saber que um homem que andava conosco  
**Morreu afogado ao pé duma ilha do Pacífico!**  
 Nós que andamos com êle vamos falar nisso a todos,  
 Com orgulho legítimo, com uma confiança invisível  
 Em que tudo isso tenha um sentido mais belo e mais vasto  
 Que apenas o ter-se perdido o barco onde êle ia  
 E êle ter ido ao fundo por lhe ter entrado água prós pulmões! [...]  
**O extase em mim levanta-se**, cresce, avança, [...]  
**Meus próprios tédios tornados dinâmicos**, todos!... [...]  
 [...] **Navegadores da Grécia** [...]  
 Ir convôscos, despir de mim – [...]  
 O meu traje de civilizado, [...]  
**A minha vida sentada, estática, regrada e revista!** [...]  
**O que quero é levar prá Morte**  
**Uma alma a transbordar de Mar**, [...]  
 (PESSOA, 2014b: 72-106. Negritos meus)

A morte e o mar são, portanto, uma associação recorrente em Álvaro de Campos. Como foi cogitado acima, porventura como referência à imagem grega do barqueiro que busca as almas para levá-las ao reino de Hades, o Inferno grego, o que endossa a visão deste trabalho. Sob tal perspectiva, partir do cais aparece como a representação simbólica para o partir da vida, resultando deste silogismo um cais como sinônimo metafórico de vida (e, portanto, do mar como antevisão da morte, viagem para o desconhecido), como em “Ode mortal” (1926), na qual Campos escreve versos como “O caes está cheio de gente a ver-me partir./ Mas o caes é á minha volta e eu encho o

navio - / **E o navio é cama, caixão, supultura** - / E eu não sei o que sou pois já não estou ali.../ E eu, que cantei/ **A civilização moderna, alias igual á antiga [...]**” (PESSOA, 2014b: 190. Negritos meus).

Também a ideia de circularidade já abordada aqui faz-se novamente presente quando, dez versos antes, encontramos: “Olho o ceu de dia, e olho o ceu de noite,/ E este universo spherico e concavo/ Vejo-o como uma esfera dentro da qual vivemos” (PESSOA, 2014b: 189). E posteriormente encontra-se, também, uma das retomadas da imagem mítica da ilha associada ao sonho, como tão fortemente há em *O marinheiro*, na associação inevitavelmente homérica, do navegador que se perde numa ilha deserta e tem de criar uma pátria sonhada, por não lembrar-se de sua terra de origem: “Sem duvida que as ilhas dos mares do sul teem possibilidades para o sonho” (PESSOA, 2014b: 193).

A propósito ainda do paralelismo proposto entre o eu lírico do poema de Campos e sua faceta homérica, tratar-se-ia de uma espécie de Ulisses às avessas, se é que o posso desta forma afirmar quando me refiro ao marinheiro do drama pessoano como alguém que não retorna à “sua Ítaca” concretamente, mas sim inventa-a, por meio da imaginação e do sonho – *maneira simbólica de retornar*, contornando aquela que terá provavelmente sido sua maior provação marítima: o esquecimento de suas raízes.

Parece, assim, não ser outro o contexto filosófico que Pessoa tem em mente quando escreve, em seu poema “Saudação a Walt Whitman” (1915), o verso que enuncia: “[...] Homero do *insaisissable* do fluctuante carnal” (PESSOA, 2014b: 106-124), isto é, aquele que se esquia da concretude do objeto flutuante, lança-se para um além, não concreto, mas plausivelmente simbólico ou onírico, o que não apenas dialoga com a imagem que dá título ao drama pessoano, mas também com a ideia já referida que Teresa Rita Lopes trouxe-nos de um Álvaro de Campos que viaja sem sair de sua cadeira, somente nos domínios de seu êxtase imaginativo.

Nas palavras do próprio heterônimo, ainda em “Saudação a Walt Whitman”: “[...] Eu tão contiguo á inercia, tão facilmente cheio de tédio” – e, contudo, homérico nas odisseias interiores que traçam para si uma categoria cinética bastante peculiar, híbrida e cuja compreensão ajuda-nos a investigar de modo mais sólido e consistente a verdadeira *constelação* nessa noite em que se revela *O marinheiro*.

Não à toa, têm estas reflexões em vista “A passagem das horas” (1915-1916-1918), um dos poemas que, em não possuindo seus versos com frequência aqui citados, terá sido dos mais referenciados indiretamente por este trabalho, a partir de sua ideia-

título, a qual tão bem se irmana à temática do drama estático. A relação, aliás, com o dramaturgo que Pessoa afirmou ter sempre sido, parece deixar-se antever logo de início, no verso: “Eu, enfim, que sou um dialogo contínuo”. Para além dessa alusão direta à categoria discursiva típica dos textos dramatúrgicos - *o diálogo* – como recurso de autodefinição, Campos remete-nos ao universo cênico da didascália inicial de *O marinheiro*, ao prosseguir seu poema dizendo sobre si: “Um fallar-alto incomprehensível, alta-noite na torre,/ [...] E faz pena saber que ha vida que viver amanhã.” Correias de transmissão também internas, entre a obra pessoana, pois, neste mesmo contexto, as três veladoras deixam vazar, em voz alta, um falar incompreensível em meio à noite, numa torre, ao lamentarem o raiar do dia como metáfora para o fim dos sonhos, não obstante também elas sentirem-se ali irreais. Ou, para lembrarmos a ironia que Campos usa, também em “A passagem das horas” para esta ideia: “real como uma metaphora”.

Dessa vez, é o próprio poeta quem parece observar tipos cinéticos de natureza particular: “Ah, não estar parado e nem a andar,/ Não estar deitado nem de pé,/ Nem acordado nem a dormir,/ Nem aqui nem noutro ponto qualquer,/ Resolver a equação d’esta inquietação prolixa” - como é prolixo o estatismo das veladoras, aparentado ao caráter paradoxal e ambíguo do caminhar caeiriano e do sedentarizar-se ricardiano, conforme já sugerido, por meio da evidenciação de suas contradições intrínsecas.

Acerca da tragicidade presente em Campos, “A passagem das horas” é também uma fonte de observações possíveis, como podemos notar nos trechos em negrito do excerto selecionado abaixo, onde além da reminiscência trágica, encontramos diálogo direto com o tipo de *pathos* existencial das veladoras do drama estático, por meio inclusive do mesmo universo semântico (o mar, o sonho, castelos, a noite):

[...] **E a vida sempre me doeu, sempre foi pouco, e eu infeliz.**  
 A certos momentos do dia recordo tudo isto e apavoro-me,  
 Penso em que é que me ficará d’esta vida aos bocados, d’este auge,  
 Se me falta [...]  
 Consanguinidade com o mysterio das cousas [...]  
 Ou se ha outra significação para isto mais commoda e feliz.  
**Seja o que fôr, era melhor não ter nascido,**  
 Porque, de tão interessante que é a todos os momentos,  
 A vida chega a doer, [...]  
**Vem, ó noite, e apaga-me, vem e afoga-me em ti.**  
 Ó carinhosa de Além, senhora do lucto infinito,  
 Magua externa da Terra, chôro silencioso do Mundo. [...]  
 Irmã mais velha, virgem e triste, **das ideias sem nexo,**  
 [...] Tem ondas de carinho morto, **frio de mares de sonho,**  
 [...] Aroma de morte entre flores [...]

Tu, rainha, **tu castellã**, tu, dona pallida, vem... [...] (PESSOA, 2014b: 130-152. Negritos meus).

Desta hipótese de “falta de consanguinidade com o mistério das coisas”, Campos, anos mais tarde, em um poema não titulado de 1923, é mais preciso ao nominar este mistério. A descrever explicitamente os sentimentos do eu lírico ante um caixão, o poeta anuncia: “Primeiro é a angústia, a surpresa da vinda/ Do mysterio e da falta da tua vida fallada.../ Depois o horror do caixão visível e material,/ E os homens de preto que exercem a profissão de estar alli”, para enfim plantar o *pathos* trágico do poema, por implicar-nos a todos nós: “[...] E **tu** mera **causa ocasional** d’aquella carpidação,/ **Tu** verdadeiramente morto, [...] / Muito mais morto aqui que calculas,/ Mesmo que estejas muito mais vivo além...” (PESSOA, 2014b: 175-184. Negritos meus).

É também por este “principio da morte da tua memoria”, encontrado no mesmo poema, que Campos parece ter a intenção de querer fazer-nos ler a *nossa* própria morte, afinal o eu lírico usa o “tu” para dialogar com a memória de um morto cuja memória principia a ser esquecida, o que imbrica o leitor no processo comunicacional. Tanto o recurso não é um acaso – como a causa “d’aquella carpidação” o é, segundo o poema –, que a ideia de um espelhamento do leitor coloca-se novamente, ainda que mais sutil, noutro poema não titulado, com data de 1926, no qual lê-se: “[...] Alli a janela para a **noite incognita...**/ Elle – o cadáver do outro,/ **Evoca-me do futuro** [...]” (PESSOA, 2014b: 187-188. Negritos meus). Ora, se para bom entendedor é simples compreender que o “cadáver do outro evoca-me do futuro” não será menos rápida a antevisão, por esta “janela para a noite incógnita”, do nosso *próprio* cadáver.

É o que nos parece querer fazer sentir também o célebre poema “Tabacaria” (1928):

[...] **Elle morrerá e eu morrerei.**  
Elle deixará a taboleta, eu deixarei versos.  
A certa altura morrerá a taboleta também, e os versos também.  
**Depois de certa altura morrerá a rua onde estive a taboleta,**  
**E a língua em que foram escriptos os versos.**  
Morrerá depois o planeta girante em que tudo isto se deu.  
Em outros satellites de outros systemas qualquer coisa como gente  
Continuará fazendo coisas como versos e vivendo por baixo de coisas como  
taboletas, [...].  
(PESSOA, 2014b: 199-205. Negritos meus).

De resto, imensos outros poderiam ser os exemplos de excertos camposianos a enriquecer a análise, tais como os encontrados em “Magnificat” (1933) ou em “Dactylographia” (1933), a evocar de maneiras diferentes os mesmos símbolos da morte, da noite, da “náusea da vida”. Da mesma maneira, trechos fundamentais de sua prosa exerceram sobre este trabalho uma importante influência, em particular os “Apontamentos para um estética não-aristotélica” (1924-1925) e as “Notas para a recordação do meu mestre Caeiro” (1931). E aqui, à guisa de conclusão desta seção, trace-se apenas um aparte.

Por meio da leitura destes dois textos em prosa de Álvaro de Campos, o modo como Pessoa entendia, através do heterônimo, noções filosóficas e estéticas da arte fica melhor contornado. Da mesma forma, contextualiza-se a maneira como a arte, por tais pressupostos, é capaz de investigar a temática da morte – “[...] Esse desconhecido que aparece por ausência na pessoa que conhecemos” (PESSOA, 2014b: 292). Vemos isto primeiramente nos “Apontamentos para uma estética não-aristotélica” (PESSOA, 2014b: 436-450), quando Campos repudia a generalização da sensibilidade individual, defendendo, antes, que “é o geral que deve ser particularizado, o humano que se deve pessoalizar, o «exterior» que se deve tornar «interior».” Com isso, e antes de mais, decreta uma importante ruptura com Aristóteles, um dos principais pilares do pensamento clássico que nos chegou, invertendo a lógica dos gregos antigos para uma nova estética moderna, propondo, em *O marinheiro*, antes uma interiorização do mundo externo, caótico, no espírito de três veladoras que passam a representar em si, de modo particularizado nos seus diálogos, a essência desprovida de sentido da lógica geral que permeia a vida humana.

Também nas “Notas para a recordação do meu mestre Caeiro” (PESSOA, 2014b: 453-488), o que Campos faz é tentar demarcar as diferenças entre as estéticas desses dois períodos históricos, via comparação de seus conceitos filosóficos de mundo. Neste contexto, ele conjectura que: “Uma das coisas que mais nitidamente nos sacodem na comparação de nós com os gregos é a ausência de conceito de infinito, [...] entre os gregos. Ora o meu mestre Caeiro tinha lá mesmo êsse mesmo inconceito.” (PESSOA, 2014b: 455-456).<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> Vale atentarmos, contudo, para a maneira assertiva com que Pessoa afirma não haver, entre os gregos, a ideia de infinito. Não obstante aquilo que ele defende, sabe-se que o tema foi alvo de reflexões filosóficas, dentro das mais diversas áreas do conhecimento (tais como a matemática, a filosofia, a teologia etc.). Pitágoras, Demócrito, Zenão, Aristóteles e Arquimedes são alguns dos pensadores que se interrogam sobre a ideia de infinito, dado este que, por si, basta para entendermos que a assertiva de “não

Contudo, negar o mundo clássico ou reinventá-lo, como forma de superá-lo, é mais uma maneira de prestar-lhe “homenagem”, mantendo-o como referência permanente e incontornável, baliza que sabemos ser do pensamento ocidental. Para além disso, entretanto, considerem-se, nas “Notas para a recordação do meu mestre Caeiro”, as contraposições que Campos estabelece com seu mestre no que respeita à questão existencial, privilegiada por este trabalho. “[...] fallava eu, da immortalidade da alma, e achava que esse conceito era necessário, **ainda que fôsse falso, para se poder suportar intellectualmente a existencia** [...]” (PESSOA, 2014b: 458-459. Negrito meu).

*O marinheiro* trata essencialmente disto. *De tolerar a existência, a despeito do que sabemos não saber dela*. E a elucubração intelectual, o diálogo entre os tempos, o criar de mundos interiores e oníricos seria, assim, uma forma de suportar nossa condição falível. Toda a obra pessoana tem em vista esta inquietação. E no mesmo texto Campos dá a ver a amplitude que o tema alcança nos demais heterônimos aqui analisados: “Envelhecer e morrer parecem ser para Ricardo Reis a *summula* e o sentido da vida. Para Caeiro não ha envelhecer, **e morrer está para lá dos montes**. Isto vem a proposito de influencias, creio.” (PESSOA, 2014b: 485. Negrito meu).

Já Fernando Pessoa ortônimo, diz Campos, “sente as cousas mas não se mexe, nem mesmo por dentro.” (PESSOA, 2014b: 458). Mais uma deflagrada alusão cinética ao mundo de “dramas estáticos” do autor desta legião que, de um modo ou de outro, sob pontos de vista distintos, o que faz é refletir e buscar as facetas prismáticas de uma mesma questão: findarmos ou não com a nossa morte, e qual o sentido disto tudo para a vida.

---

haver infinito” não representava assim um ponto pacífico de plena concordância, assente sobre uma unanimidade que estivesse, para os gregos, acima de qualquer possibilidade de questionamento.

## 2.4 O corpo estático (O marinheiro): didascália dialógica.

*Não sou eu quem me navega, quem me navega é o mar.  
É ele quem me carrega, como nem fosse levar [...].  
Timoneiro nunca fui que eu não sou de velejar,  
o leme da minha vida Deus é quem faz governar [...]  
A rede do meu destino parece a de um pescador:  
Quando retorna vazia vem carregada de dor.  
Vivo num redemoinho, Deus bem sabe o que Ele faz.  
A onda que me carrega, ela mesma é quem me traz.*

(Trecho do samba “Timoneiro”, de Paulinho da Viola)

Tendo em vista a discussão empreendida, torna-se patente – e profícua para a análise dos binômios dialógicos propostos por Pessoa em sua obra – a evidência da contradição interna que há na figura arquetípica do marinheiro (e, portanto, contradição esta que permeia também a do navegador particular “acontecido” no sonho da Segunda Veladora); qual seja, o paradoxo que se instaura no fato de o marinheiro ser uma figura que, por excelência, desloca-se, descobre o novo, desbrava – sem, contudo, sair do local onde está.

O navegador está, por assim dizer, sempre dentro de seu barco, sendo *este* o que se move. O corpo do marinheiro é carregado pela embarcação, *em inércia*, de modo que, visto por tal prisma, vislumbra-se, na antítese, um ponto possível de conciliação – provavelmente uma conciliação da mesma natureza que o aparente inconciliável do termo “drama estático” - lançado ao mar por Pessoa.

Soa, assim, como menos contraditória a associação do marinheiro com uma *figura que se move sem sair do lugar*. Do mesmo modo, as veladoras parecem navegar o oceano de seus interiores, porém ilhadas pelo estatismo de seus corpos, como a personagem de seus sonhos, aportada numa ilha deserta e obrigada a criar nova pátria.

Também o estatismo interior de Fernando Pessoa (que “sente as cousas mas não se mexe, nem mesmo por dentro.”) tinha em vista a criação, por meio de sua movimentação intelectual, de uma nova pátria, haja vista toda a construção argumentativa que ele traça, numa espécie de silogismo poético em *Mensagem*, com vista à elevação de um Quinto Império. E, contudo, sentia-se ilhado, numa posição solitária de líder de um movimento estético, mas substancialmente desconhecido, falando para poucos, e sobretudo escrevendo para um país que ainda não julgava que estivesse preparado para os caminhos que o leme de seu barco apontava.



Esta solidão também é altamente carregada de um sentimento trágico, a tragédia da errância, tal como José Pedro Serra relacionou a tragédia contemporânea com *À espera de Godot* (1949), de Beckett, e *A cantora careca* (1959), de Ionesco, conforme veremos. E esta talvez seja uma importante pista para perscrutarmos a forma mais fluida e nebulosa por meio da qual o trágico contemporâneo encontra campo onde vicejar:

As primeiras dificuldades encontradas na tentativa de captação do trágico contemporâneo consistem naquilo que se poderia designar por **dispersão e por descaracterização**. Por descaracterização entendo a falência do poema dramático como tradicional modelo e forma privilegiada de dizer o trágico. Os séculos XIX e XX não reconheceram nesse tipo de poesia grandiloquente e aristocrática o meio para expressarem a sua “alma”, o seu sentir e o seu pensar. [...] Assim, se na nossa época houver lugar a uma cosmovisão trágica, ela encontrará outras formas de expressão, outros modos de se dizer. (SERRA, 2006: 90. Negrito meu).

A respeito de *quais* serão esses modos, coube a este e outros tantos trabalhos não ter a pretensão de responder, mas de investir contra a questão, na busca de levantar indícios capazes de colaborar com a investigação que, de resto, funcionará como maneira indispensável de compreendermos nosso tempo e a nós próprios, como indivíduos, em busca de uma clareza maior com que empenharmos esforços numa melhoria ampla do que entendemos por humanidade.

“A quem procura pensar o trágico, aplica-se a palavra do Poeta: «a única conclusão é morrer» [Fernando Pessoa]” (SERRA, 2006: 439), e creio que não à toa José Pedro Serra remete sua leitura às palavras de Pessoa. Ortônimo e heterônimos, em sua mútua permeabilidade e porosidade em relação aos estímulos do mundo externo possivelmente têm sido até hoje alguns dos autores modernos mais empenhados nesta busca pela compreensão do trágico. Mas em não sendo este o interesse primordial desse trabalho, revelar-se-ia infértil dedicarmo-nos à comprovação de tal assertiva meramente especulativa. Interessa-nos, antes, seguir aprofundando a discussão acerca da figura arquetípica do marinheiro, bem como do modo como Pessoa “utilizou-a” tornando-a imagem constante de sua obra, sobretudo aquela escrita posteriormente ao drama estático.

E, neste propósito mítico, mais uma vez somos impelidos à Grécia Clássica, já que não há registro mais antigo de nenhum texto da cultura ocidental além da *Ilíada* e, a seguir, da *Odisseia* de um suposto Homero, cuja existência até hoje não foi de todo comprovada, mas que o cânone consagra, legando para eixo secundário a dúvida que, de resto, não parece ser, igualmente, passível de uma resposta conclusiva. É na *Odisseia*,

portanto, que surge, de modo inegável, o marinheiro inaugural da literatura do ocidente. Odisseu (em grego) ou Ulisses (em latim) encarna o arquétipo literário e cultural do *mar* e do *marinheiro*, do movimento cósmico e portanto de uma espécie de *odisseia humana* de modo mais amplo, em profunda e enraizada consonância com sua essência comum – o que não exclui de todo a experiência do trágico.

Como coloca em relevo o estudioso pessoano Christopher Damien Aurretta:

A tradição literária relativa à experiência da odisseia fixará um repertório de percepções paradigmáticas acerca deste ser humano visceralmente ameaçado; desenvolve uma psicologia, uma espiritualidade e uma gnose próprias para quem deve empreender uma viagem a fim de descobrir a verdadeira natureza do seu destino. [...] Afinal de contas, não representa a odisseia uma viagem iniciática por excelência de um ser que, confrontado com a sua consciência pessoal da morte e da existência sujeita às vicissitudes históricas da vida colectiva, não cessa de procurar transcender o estado de ignorância e fragmentação em que a sua finitude e o seu tempo histórico o situam? Mediante a viagem iniciática do herói, a literatura manifesta uma das suas características essenciais e um dos seus valores civilizacionais mais profundos [...]. Daí que a literatura seja uma das estratégias mais complexas e mais eficazes de que dispõem estes seres ambíguos [...] dotados de linguagem e auto-consciência em busca perpétua da compreensão de si mesmos e do mundo onde vivem. (AURETTA, 2012: 20).

Evidentemente, explorar as relações de *O marinheiro* com a história do retorno de Ulisses a Ítaca, fixado por volta do fim do século VIII a.C., após ter sobrevivido por séculos via transmissão oral, requereria tema de outra pesquisa. Não será, contudo, demais seguirmos clarificando alguns possíveis pontos de contato que não são apenas reveladores da escolha do tema-título do drama pessoano, mas que também endossam a forte relação de proximidades e afastamentos que o poeta português estabeleceu, tomando os gregos por referência para tais confrontos e apaziguamentos estéticos.

Um desses pontos de contato, eleito aqui por razões de proximidade com a temática da morte, é precisamente o Canto XI da *Odisseia*, em que é relatado o encontro de Ulisses com as sombras do reino de Hades, o mundo dos desencarnados; encontro este inclusivamente com o espírito de sua própria mãe, a defunta Anticleia que o põe a par do que ocorre em Ítaca com sua esposa Penélope, a qual o espera fidelíssima a despistar os desonrados pretendentes que a pleiteam por esposa; isto, todavia, após Ulisses ter sido conduzido ao país dos Cimérios pelos favoráveis ventos soprados por Circe. Quando lá chega, entrega oferendas aos deuses; após as libações, reza aos mortos e dirige-se à entrada de Hades para descer ao subterrâneo Inferno (não confundir com o

inferno dos cristãos) e ir ter com Tirésias, o velho profeta que Ulisses consulta sobre o destino que o aguarda na continuação de sua viagem de volta para casa.

No reino dos mortos, o herói homérico encontra antigos companheiros e princesas como Jocasta e Fedra, figuras como Sísifo e Herácles (Hércules), além de sua mãe que tenta abraçar, em vão, por ser ela fluidos e sombra. Recebe, enfim, de Tirésias informações, conselhos e profecias: Ulisses matará os pretendentes de Penélope, e terminará seus dias em Ítaca numa velhice tranquila e rica de bens e povos florescentes; até que, por fim, os mortos de Hades começam a assombrar Ulisses acumulando-se no seu entorno e emitindo gritos que o amedrontam, razão pela qual, uma vez cumprida a razão primordial de sua descida, ele retorna à superfície e segue viagem.

Eis nesta passagem, sumariamente resenhada, da saga de Ulisses uma possível e interessante ligação com o marinheiro do drama estático de Pessoa, e com as veladoras – também ele (e elas) espécie de sombras e penumbras fluidas que dão voz aos rumores de “um” Hades, desempenhando a função de propagadores, emissários dos *mistérios* de que o Inferno grego é revestido. Se o Canto XI coincide, por tais razões, com a *elevação de Ulisses a um novo patamar de consciência sobre seu destino* – não apenas o destino concreto no que se refere ao exitoso retorno à sua ilha, mas igualmente ao destino além-vida que o aguarda no reino dos mortos -, não será menos legítima a leitura de que, ao serem porta-vozes do sonho sobre um marinheiro perdido, o que fazem as veladoras é alçarem-nos também a nós a um novo patamar de reconhecimento (*anagnórisis*, termo usado por Aristóteles associado à tragédia grega) sobre o que pensamos nos esperar, no momento em que deixarmos as cadeiras em que elas três velam, para ocuparmos o centro do palco onde jaz a donzela morta.

Neste caso, a angústia das veladoras prevê-se esvaziada até a imobilidade, exatamente segundo a imagem de uma maré baixa, o que faz-nos ser menos substância que maré. Como o tempo heideggeriano, que é menos “o quê” que “como”. O mar não é em si (assim como a natureza caeiriana: “partes sem um todo”); também não o é o tempo. Ambos apenas existem na ideia de *movimento*, daí novamente a pertinência do recurso à análise dos tipos cinéticos. As marés são imateriais e interiores, no caso das veladoras.

A angústia de estar-se sujeito, à deriva, mercê de algo que nos supera, supera também nossa compreensão e está acima da nossa possibilidade de intervir; passividade por não podermos atuar na mudança do rumo da essência da vida, ao termos superado

historicamente as crenças do universo clássico em que seria possível um encontro oracular com o velho Tirésias no mundo dos mortos.

Em Pessoa, neste caso, sua ulterioridade multiplica os fragmentos para se efetivar. O Homem, neste contexto, seria o fragmento e o Todo ao mesmo tempo pelo processo da dialética radical que é a tomada de uma profunda consciência, que encontra sua gênese em Hades. E a totalidade deste seu universo tem de passar pelo filtro da individualidade, conforme vimos em “Apontamentos para um estética não-aristotélica”, o que implica fragmentação do todo, forçosamente. O universo, este todo, torna-se aqui personagem, adquire biografia, exprime-se mediante heterônimos que o representam; daí o estarmos sujeitos às contingências e à circunstancialidade radical da vida humana. Não temos acesso ao todo, somos condicionados. Nossa mente é estruturada e, portanto, fragmentada. O próprio ser humano é “trêmulo” como a luz das velas. Se o que ilumina as veladoras tremula, por que não tremularia o que é por esta incidência de luz iluminado?

Para retomarmos a referência supracitada ao livro *Mensagem* (PESSOA, 2014a), não foi isento de propósito que Fernando Pessoa deu a um dos poemas da antologia o título de *Ulisses*:

O mito é o **nada que é tudo**.  
O mesmo sol que abre os céus  
É um mito brilhante e mudo –  
**O corpo morto de Deus**,  
Vivo e desnudo.

Este, que aqui aportou,  
Foi por não ser existindo.  
**Sem existir nos bastou**.  
Por não ter vindo foi vindo  
E nos criou.

**Assim a lenda se escorre**  
**A entrar na realidade**,  
E a fecundá-la decorre.  
Em baixo, a vida, metade  
De nada, morre.  
(PESSOA, 2014a: 44-45. Negritos meus)

No poema, alusivo à tradição do primeiro poeta conhecido da cultura ocidental, encontramos o verso em que concebe a imagem do “corpo morto de Deus”. Uma primeira correlação possível de ser feita aqui ligaria esta ideia ao corpo da donzela da peça; a morte de Deus constituir-se-ia como um esvaziar-se de esperanças para a compreensão da existência; um escoar da figura Suprema como símbolo de proteção e

justificativa para a vida; e que, de resto, retoma a ideia já proposta de que a donzela morta fosse a manifestação concreta do oráculo que metaforicamente as veladoras (Moiras) fiam, no anunciar dos destinos de todos nós; como o foi Tirésias, ponto de contato e expressão das divindades gregas.

Este “nada que é tudo”, que também a donzela morta passa a representar para o *pathos* das três veladoras, consubstancia-se com a porosidade que lenda e realidade passam a ter entre si, inclusivamente no poema supracitado. Isto é, somente na intersecção da realidade com este supra-Tempo do mito é que o sonho das veladoras passa a ser contornado por algum sentido. Projetado, assim, na mítica do argonauta-mor, o marinheiro onírico do drama estático reveste-se de uma função simbólica dupla: para as veladoras (já que o marinheiro, enquanto sonhado e comentado por elas, mesmo “que sem existir [, lhes] bastou”); e para nós enquanto leitores, que passamos a estar comprometidos num processo ancestral, enquanto resultantes também de um Deus que “Por não ter vindo foi vindo/ E nos criou”.

A negação da vida, como algo possuidor de um sentido próprio, como ponto de partida para uma nova experiência ulterior (o Hades) comunica-se, aqui, com a ideia de um retorno a um mar iniciático, depois da tumultuosa viagem de Ulisses na tentativa de voltar a Ítaca; o mesmo *movimento* ocorre na mítica pessoana, correndo-se o *risco* de o mar tornar-se também túmulo (*metábole* trágica<sup>57</sup>), nas inumeráveis adversidades por que o herói-argonauta tem de passar. Na tradição homérica, Ulisses leva dez anos para vencer seus inimigos pelo caminho, chegar ao seu reino e reencontrar a esposa Penélope que castamente o espera. Por quanto tempo terão as heroínas pessoanas que pôr-se à deriva em sonhos para, quem sabe, avistarem – da janela do quarto do castelo em que estão – uma terra firme que não oscile com o “às vezes” que fazia oscilar também a existência de uma ilha nos pensamentos da Segunda Veladora?

Faz-se, com isso, um paralelismo entre a Ítaca homérica e o Quinto Império pessoano ou, por outra, Portugal passa a ser visto, em *Mensagem*, como cadáver que precisa ser revivido, como sombra que carece retornar do reino de Hades para a superfície, intensificando a dialética presente no mar das veladoras, que é iniciático e tumular, a um só tempo. Vemos assim, portanto, o amanhecer do marinheiro acontecer de modo correlato ao amanhecer de uma nova era no *país dos marinheiros*, como nação.

---

<sup>57</sup> Ver página 106 deste trabalho.

Em *Álvaro de Campos: autobiografia de uma Odisseia moderna*, o estudioso pessoano Christopher Damien Aurretta considera:

O poeta é quem, **orficamente**, desce ao inconsciente a fim de recuperar os elementos do Outro que transformará a sua topografia psíquica em dinâmica textual. Pessoa transforma assim a história de uma nação em palco de imaginação ontológica; faz do carácter dispersivo e diacrónico do tempo o acto de uma imaginação unitiva. (AURETTA, 2012: 78-79. Negrito meu).

Ainda em *Mensagem* (PESSOA, 2014a), o poema *Nevoeiro*, escrito em 10 de dezembro de 1928, apresenta, embora de outro modo, ambiente similar ao da didascália de *O marinheiro*. Trata-se de uma “des-substancialização” do mundo interior, sem avistar-se o litoral (“Ninguém conhece que alma tem”). O homem passa a não ter mais *uma* essência porque é fruto do fragmento (“Tudo é incerto e derradeiro”). Precisa-se dotar o ser de outro leme e reinventar o mar, em meio ao nevoeiro que é Portugal, segundo o poeta:

Nem rei nem lei, nem paz nem guerra,  
Define como perfil e ser  
**Este fulgor baço da terra**  
**Que é Portugal a entristecer –**  
**Brilho sem luz e sem arder,**  
Como o que o fogo-fátuo encerra.

Ninguém sabe que coisa quer.  
**Ninguém conhece que alma tem,**  
Nem o que é mal nem o que é bem.  
(Que ânsia distante perto chora?)  
Tudo é incerto e derradeiro.  
**Tudo é disperso, nada é inteiro.**  
**Ó Portugal, hoje és nevoeiro...**

É a Hora!

*Valete, Fratres.*  
(PESSOA, 2014a: 105. Negritos meus)

Assim, se “Tudo é disperso, nada é inteiro”, também “Este fulgor baço da terra/ [...] é Portugal a entristecer -/ Brilho sem luz e sem arder” (*Nevoeiro*, de *Mensagem*); o que poderia remeter-nos à imagem também mítica – e classicizante – da alegoria da caverna, de Platão, ao pensarmos no “fulgor baço” que era o enxergar somente pela projeção de um “brilho sem luz”; o ver somente sombras e tomá-las por realidade.

Do mesmo modo, o que Pessoa parece almejar, seja com as *três* partes em que divide *Mensagem*; seja na figura una das *três* veladoras de *O marinheiro* (não esquecer

que eram *três* as Moiras na mitologia grega); seja nos *três* principais heterônimos pelos quais distribui grande parte de sua obra; seja nas *trípticas* definições estéticas que faz em seus escritos pessoais; seja em quaisquer outros dos tantos exemplos em que o número 3 aparece como símbolo de uma reunificação (“em sua força dramática estruturante, filosófico-hermética”<sup>58</sup>); o que Pessoa revela almejar é uma espécie de refundição da própria consciência (uma além-consciência, que se instaure também em âmbito nacional), e assim nas mais diversas instâncias de sua, por isso, inesgotável obra. “É a Hora!”

Como bem observa poeticamente Christopher Damien Aurretta: “Assim, antes de Portugal poder ser o «Portugal» de Pessoa, uma «mensagem» tem de ser vaticinada, comunicada e decodificada [para] tornar o abismo transitável.” (2012: 79).

---

<sup>58</sup> Reflexão tecida pelo Professor Christopher Damien Aurretta, em interlocução para este trabalho, durante sessão de orientação em tríade, no dia 07 de julho de 2017, tendo em vista a relação que Pessoa nutria com a numerologia sagrada, partindo da crença de que o número 3 fosse de fato um número sagrado (numa fusão entre corpo, mente e espírito), enquanto elemento influenciador da sensibilidade. Assim também fora visto pelo filósofo e matemático Pitágoras, pelos celtas, pelos chineses e outros tantos povos, isto é, como expressão da unidade e da perfeição, guardando em si o potencial de diversas associações místicas, religiosas, metafóricas.

### 3 Terceiro ato: Elementos classicizantes n' *O marinheiro*: reminiscências e ecos trágicos.

“[*O marinheiro* trata-se da] revelação de uma vida interior espantosamente rica, e onde o fogo central de uma tragédia que se passa apenas nos sonhos de trez figuras (ellas próprias talvez tambem sonhos) é contido dentro de uma sobriedade externa difficil de encontrar fóra da Grécia antiga.”<sup>59</sup>

A tragédia grega, como talvez possa-se deduzir da vocação essencial da arte dramática de modo mais amplo, nunca se propôs solucionar questões mas, ao contrário, apresentá-las, torná-las minimamente inteligíveis, não deixando de ser isto já um modo de domá-las<sup>60</sup>. O que parece ser de efetiva relevância, portanto, é antes a forma como são formuladas as equações das problemáticas humanas, sobretudo aquelas que não têm como conciliar suas forças opostas, antagônicas – e que são, por isso mesmo, trágicas.

Desde o século VI a.C., quando das representações das primeiras obras trágicas de que se tem notícia em Atenas, a tragédia atravessa momentos históricos distintos, complexifica-se enquanto estrutura formal e também no seu modo de integrar politicamente eventos sociais inseparáveis da forma de pensar grega da altura. Contudo, no cerne de todas as histórias contadas por tragediógrafos como Ésquilo, Sófocles, Eurípides (os principais do período áureo da tragédia, entre 480 e 405/406 a.C.) ou por outros de que apenas se tem notícia, reside – se quisermos tentar delimitar minimamente as nebulosas fronteiras conceituais do trágico - uma estrutura-base de polarização entre forças antagônicas, de igual intensidade e legitimidade porém, agindo sobre um sujeito, oprimido ainda pelos signos do *não merecimento* (via ideia paradoxal de um castigo imerecido) e da *consciência* de ser alvo ocasional desta opressão. Intolerável lucidez de ser o objeto de um impasse produzido pela conjuntura do acaso, dilacerante porque primordialmente insolúvel; ou, antes, profundamente oneroso em quaisquer dos desdobramentos resultantes da eventual supremacia de uma dessas forças sobre a outra.

Hegel entende a tragédia como o conflito entre duas ordens éticas particulares, igualmente incompletas e igualmente justificáveis, encarnadas em personagens cujo carácter é a sua expressão integral e que, dada a impossibilidade do triunfo de qualquer uma delas, estão votadas à destruição mútua. (SERRA, 2006: 52).

<sup>59</sup> [BNP/E<sub>3</sub>, 87-43<sup>r</sup> e 44<sup>r</sup>] In: PESSOA, 2009c: 47.

<sup>60</sup> “[...] o poeta existe não para construir, mas para colocar o homem face a face com sua condição, dando-lhe a chance de, a partir de reflexões, reconstruir-se ou reinventar uma nova verdade. Ele próprio [Fernando Pessoa] desdobrou-se em outros e fez o retorno a si mesmo.” (MIRANDA, 2006: 11).



Édipo, Prometeu, Agamêmnon, Orestes e todos os demais personagens clássicos centrais das tragédias antigas que chegaram aos nossos dias constituem, cada qual a seu modo, a consciência de terem sido alvo de um acaso trágico; de uma situação de não possibilidade de escolha sem que o resultado da ação fosse, de um modo ou de outro, terrível. José Pedro Serra propõe uma classificação das categorias em que o trágico se pode manifestar, quais sejam: o conflito, o destino, a liberdade, a culpa, o conhecimento e a ignorância (SERRA, 2006: 196). Neste sentido é que se coloca a questão, igualmente trágica, porque sem resposta definitiva, da *autonomia do Homem* sobre suas ações, isto é, do grau de liberdade do ser humano na definição de seu destino.

A tal respeito, o mesmo Serra ajuda-nos a contextualizar a questão, aludindo ao pensamento schopenhaueriano:

Para o autor de *O mundo como Vontade e Representação*, a tragédia é “o mais elevado dos géneros poéticos” [...] **Na tragédia, a Vontade, que se manifesta em todos os seres embora em graus diversos, surge em conflito com ela própria [instaurando-se a questão da autonomia]**, originando as desgraças das fatais oposições entre os indivíduos. [...] Herdando de Schopenhauer a concepção da vontade como traço característico do ente, **Friedrich Nietzsche vê a tragédia como o resultado do encontro entre Dioniso e Apolo enquanto representantes dos dois planos opostos da realidade**. Dioniso é a fúria tempestuosa [...], o delírio embriagado do poder criador da vida [...]; Apolo é a bela aparência, é a serenidade sonhada e ensolarada dos deuses olímpicos, é o princípio de plasticidade do real. Apesar de irreduzíveis um ao outro, Dioniso mostra-se através de Apolo e Apolo só existe enquanto expressão daquele. **Um não pode passar sem o outro**. (SERRA, 2006: 53-54. Negritos meus).

Para além da particularidade de cada história trágica e do que se passa individualmente a cada uma dessas personagens, refletir o trágico é antes refletir a condição humana que psicologizar os resultados que se produzam subjetiva e individualmente a partir do dito acaso trágico<sup>61</sup>. Quando nos deparamos com a pergunta de se Orestes *escolheu* ou não matar sua mãe em vingança ao assassinio que esta cometeu em relação a seu pai, o que encontramos é, primordialmente, a impossibilidade de responder se temos nós, em nossas vidas, de fato alguma escolha feita de modo realmente livre e autônomo.

---

<sup>61</sup> “Contrariamente ao teatro grego, onde a primazia da ação determina a estrutura da tragédia, a partir do Renascimento e com o Classicismo, e sobretudo no séc. XIX, tornam-se importantes as dimensões psicológicas na caracterização de personagens. Os séc. XX e XXI têm impregnado de perspectivas de tragicidade subjectiva as suas recriações de tragédias e os protagonistas de Ésquilo, Sófocles e de Eurípides têm surgido como figuras contemporâneas e psicologicamente complexas.” (MANOJLOVIĆ, 2008: 17).

Dáí que a tragédia não incida numa situação organizada, mas sobretudo em um processo de mudança (*metábole*). Aristóteles, em sua *Poética*, considerou que a passagem de um infortúnio para a fortuna pode também vir a ser trágica, dependendo dos elementos que a engendram, embora admita que a situação trágica ideal transmute, evidentemente, a fortuna em infortúnio (*peripeteia*). A *ação*, no sentido clássico do termo, para que se torne trágica, portanto, implica necessariamente o processo de *transformação* de uma conjuntura, diferentemente de uma aceção contemporânea do termo, como nos indica Serra:

A expressão mais intensa do trágico contemporâneo melhor se encontra, talvez, **no desespero, no vazio, na ausência de sentido e no absurdo**, nesse sentimento de que um nada consome tudo, um tudo que não é mais que um outro nada. Cito apenas dois exemplos notáveis: *À espera de Godot* [1949] e *A cantora careca* [1959]. Em ambos os dramas, um deserto imenso acompanha cada palavra, como se a envolvesse em negras sombras [...]. Quer uma, quer outra peça colocam, exaustivamente, o problema da linguagem, talvez um aspecto original do trágico contemporâneo. [...] [Nesses textos,] o homem está privado de dizer a sua dor porque ela não é acessível à linguagem (SERRA, 2006: 94-95. Negrito meu).<sup>62</sup>

No entanto, existe a possibilidade de instaurar-se a tragicidade numa situação de “inação”? Levando em conta a definição de Serra, e compreendendo a ideia de ação de modo *lato*, isto é, não apenas como ação física ou verbal, mas também interior, a resposta para tal questionamento poderia ser um sim.

Após a brevíssima exposição feita no início deste trabalho sobre os principais traços definidores de *O marinheiro*, de seu contexto órfico e sua relação dialógica com alguns setores da obra pessoana (em especial com os três principais heterônimos da vasta plêiade por ele concebida), buscar-se-á localizar ecos de uma tradição trágica e heranças clássicas mais pontuais, indiciais da reflexão mais panorâmica feita até então, e que eventualmente marquem a forma com que a tragicidade encontra meios de assumir diferentes feições, desdobrando-se desde a Grécia do século VI a.C. até a modernidade, sem contudo ser meu intuito demonstrar ser *O marinheiro* uma tragédia, que não o é, mas antes evidenciar reminiscências e ecos de uma tradição que Pessoa conheceu muito bem para poder, como vimos, subverter e superar à sua maneira.

Buscarei, assim, expor o não-enredo do drama estático em causa e contextualizar, por meio das indicações cênicas e referências a diálogos, algumas das

<sup>62</sup> “No teatro, os desafios éticos do homem de hoje, seus conflitos, desassossegos, inseguranças e **solidão**, passam a ser os temas principais na dramaturgia moderna.” (MANOJLOVIĆ, 2008: 16. Negrito meu).

principais zonas de discussão de sua complexa proposta artística, estética e filosófica, engendrada contudo numa “carpintaria” dramaturgica aparentemente muito simples e depurada, isto é, sintetizada aos elementos simbólicos e arquetípicos primordiais<sup>63</sup>, capazes de acionar em seus leitores e espectadores a atmosfera onírica de cariz correlato ao xamânico que contribui para uma imersão na busca atormentada do que sejam, no texto, as marcas das referidas “pulsões fundamentais”. Estas instauram constante *pathos* à condição humana, a qual, de resto, é igualmente objeto de angústia e atenção, por meio do restante da obra poética heteronímica de Fernando Pessoa. Prossigamos, assim, tendo em vista esta breve apresentação, dando ensejo a uma análise de natureza igualmente subjetiva e poética mas, não por isso, menos cuidada na tentativa de amparar em argumentos que visem à demonstração objetiva, clara e referenciada da leitura sugerida.

Por meio das marcas de tragicidade deixadas pelo poeta português, ainda que não se possa afirmar se completamente consciente disto ou não (embora particularmente pareça claro o seu domínio sobre o barro que moldava), ao longo de seu curto e concentrado texto dramático (como foi curta e concentrada a sua vida), tem-se a estrutura de um *coro* de três vozes confundidas em uma única, a fim de deflagrar o limite de tensão que dilacera a alma dessas veladoras ante a dualidade existente entre: 1) ansiar pelo fim dos sonhos (tendo no dia a esperança de um reinício aliviado); e 2) não tolerar a vida sem a salvação advinda de uma dimensão onírica (por ser a luz, reveladora da insuportável inexistência de um sentido para o “existirmos”).

Como nas tragédias gregas - ainda que formalmente estruturado de modo distinto -, o texto pessoano instaura um “clima de terror e dúvida” que situa “o drama no plano da tragédia.” E muito embora seja corrente entre os críticos que a verdadeira ambição de Pessoa fosse um poema dramático em verso, foi na prosa que ele logrou “uma maior intensidade de estruturação poética e dramática.” (MIRANDA, 2006: 32).

Pessoa não deixou de sugerir o caráter trágico de *O marinheiro*, num de seus comentários escritos em inglês, que aqui traduzimos: “Começando de uma forma muito simples, o drama evolui gradualmente para um cume terrível de

<sup>63</sup> “[A noção de arquétipo] deriva da observação reiterada de que os mitos e os contos da literatura universal encerram temas bem definidos que reaparecem sempre e por toda parte. Encontramos esses mesmos temas nas fantasias, nos sonhos, nas ideias delirantes e ilusões dos indivíduos que vivem atualmente. A essas imagens e correspondências típicas denominamos representações arquetípicas. Quanto mais nítidas, mais são acompanhadas de tonalidades afetivas vividas... Elas nos impressionam, nos influenciam, nos fascinam. Têm sua origem no arquétipo que, em si mesmo, escapa à representação, forma preexistente e inconsciente que parece fazer parte da estrutura psíquica herdada e pode, portanto, manifestar-se espontaneamente, sempre e por toda a parte [...]” (JUNG, s/d: 352).

terror e de dúvida, até que estes absorvem em si as três almas que falam e a atmosfera da sala e a verdadeira potência do dia que está para nascer. O fim desta peça contém o mais sutil terror intelectual jamais visto. Uma cortina de chumbo tomba quando elas não têm mais nada a dizer umas às outras nem mais nenhuma razão para falar.” (SEABRA, 1974: 31).

Neste sentido, esta obra teatral de Fernando Pessoa apresenta claramente a inconciliável irreversibilidade da morte e do tempo, como interfaces de uma mesma moeda, ao passo que também na vida não se encontra por completo uma justificativa intrínseca que balize o sentido primeiro da existência. Sob tal aspeto, as veladoras vivem a impossibilidade de uma plenitude.

Não nos é dado saber a morte antes que a morte colha-nos (e, ainda assim, depois disso, saberemos já de algo?). No entanto, a pulsão deste imenso desejo de conhecê-la é contraposta pela instintiva pulsão de vida, um não-a-desejarmos, o que é, num caso ou noutro, de todo ineficaz, por não termos escolha que seja irreversível neste sentido. “PRIMEIRA VELADORA – Falar do passado [como, de resto, falar do que quer que seja, direi eu] deve ser belo, porque é inútil e faz tanta pena...” (PESSOA, 2010: 26).

PRIMEIRA - Não falemos de nada, de nada... [...] Para que é que havemos de falar?... É melhor cantar, não sei porquê... [...].

TERCEIRA - Não vale a pena, minha irmã... quando alguém canta, eu não posso estar comigo. [...] (PESSOA, 2010: 34).

Em se tratando de estar-se consigo, nada parece adiantar a essas veladoras. Aqui, segundo palavras de Friedrich Nietzsche, em *O nascimento da tragédia* (1992), e que tão bem aplicam-se à desesperança das veladoras,

temos já todas as partes componentes de uma profunda e pessimista consideração do mundo e ao mesmo tempo a *doutrina misteriosófica da tragédia*: o conhecimento básico da unidade de tudo o que existe, a consideração da individuação como causa primeira do mal, a arte como a esperança jubilosa de que possa ser rompido o feitiço da individuação, como pressentimento de uma unidade restabelecida. (NIETZSCHE, 1992: 70).

Se admitirmos a despersonalização das veladoras como fenômeno correlato ao das mênades, embriagadas pela noite nos ritos dionisíacos em busca da verdade por meio de uma comunhão com o cosmos que dê-lhes respostas transcendentais para o sentido do haver (ainda que estaticamente), num movimento oposto ao do *principium individuationis* (princípio de individuação), seria porventura a figura *onírica* do

marinheiro (de resto, também usada como metáfora por Nietzsche), perdido *de dia* numa ilha deserta, um possível correspondente simbólico do signo *apolíneo*, tendo em vista o comentário nietzschiano em que o autor diz:

Essa alegre necessidade da experiência onírica foi do mesmo modo expressa pelos gregos em Apolo: Apolo, na qualidade de deus dos poderes configuradores, é ao mesmo tempo o deus divinatório. Ele, segundo a raiz do nome o “resplandecente”, a divindade da luz, reina também sobre a bela aparência do mundo interior da fantasia. (NIETZSCHE, 1992: 29).

A metáfora da espera, concretizada no estatismo físico das veladoras, realiza-se à perfeição, num quase tédio angustiado do desconhecido, o que traz para esta espera um inusitado sentido de não se viver por completo, efetivamente, por conta da ausência de um sentido para esta espera suprida momentaneamente pelo sonho (*também diante da pergunta sobre o sentido da vida, não se sairá nunca “do lugar”; estar-se-á, pois, como o marinheiro, numa eterna deriva de si*).

Esta tragicidade da ausência de sentido, como José Pedro Serra (2006) tão bem demarcou, ativa o estatismo/impotência das personagens pessoas e remete-nos hoje ao que o dramaturgo e escritor irlandês Samuel Beckett (1906-1989), décadas depois de *O marinheiro*, intitularia de *À espera de Godot*, uma das mais célebres obras teatrais do século XX, texto emblemático, pertencente ao chamado Teatro do Absurdo e, embora muito distante da dramaturgia estática de Fernando Pessoa, recuperadora da mesma, em alguns aspectos, do sentido tragicômico da espera desalentada por algo que, caso viesse, conferiria algum sentido a eles próprios, enquanto indivíduos que ao menos sabem pelo que aguardam (isto é, ao menos o nome de quem aguardam, no caso beckettiano), mas que, seja quem for, nunca aparece. (“ESTRAGON [*desistindo de novo*] - Nada a fazer” – e esta é só a primeira fala da peça) (BECKETT, 1976: 09).

Em grande medida, como, de resto, muito tem-se trabalhado acadêmica e literariamente em todo o mundo tal temática, parecemos estar, pois, aqui a falar da busca de um Deus, endossada ainda em Beckett por um muito provável trocadilho – embora também refutado por alguns teóricos, com base em estudos mais recentes – entre o nome Godot e *God*, e também por esta clara “tragédia da linguagem”, desintegração e desmontagem do idioma, espécie de nova leitura da tragédia no mundo moderno, prenunciada, neste caso, em *O marinheiro* por meio de certa desconstrução antes semântica; não de um esvaziamento de sentido das palavras em si mesmas, mas por

certo que da eficácia que este sentido particular/primário tem de agrupar-se e explicar questões de ordem metafísica.

ESTRAGON – Estamos contentes. (*Pausa*) Que é que a gente faz, agora que estamos contentes?  
 VLADIMIR – Esperamos Godot.  
 ESTRAGON – É verdade. (*Silêncio*)  
 VLADIMIR – As coisas mudaram de ontem para hoje.  
 ESTRAGON – E se ele não vier?  
 VLADIMIR (*depois de um instante de incompreensão*) – A gente vê depois. (*Um tempo*) Eu lhe digo que as coisas mudaram de ontem para hoje. [...]  
 VLADIMIR – A árvore, olhe a árvore.  
 ESTRAGON (*olhando a árvore*) – Ela não estava aí ontem?  
 VLADIMIR – Claro que estava. Não lembra que a gente quase se enforcou nela? (*Pausa*) É. Quase. Mas você não quis.  
 ESTRAGON – Você está sonhando.  
 VLADIMIR – Será possível que já se esqueceu?  
 ESTRAGON – Eu sou assim. Ou esqueço logo ou não esqueço mais. (BECKETT, 1976: 109-110).

Revela-se, pois, a insuficiência do idioma e do Verbo<sup>64</sup> como Princípio divino. Enquanto Beckett levou a cabo o esforço de uma “des-substanciação” da linguagem (esvaziamento do substantivo, aquilo o que, segundo José Pedro Serra, em aula, “sub-está”), Fernando Pessoa, décadas antes, colocava-nos sobretudo diante de uma “tragédia da errância”, da impossibilidade de desenlace efetivo de uma crise interior, que é comparável, por exemplo, ao que seria a intensa ação inerte de uma pessoa a resistir a torturas.

Ainda a propósito da “bela aparência do mundo do sonho, em cuja produção cada ser humano é um artista consumado” e que “constitui a precondição de toda arte plástica, mas também [...] de uma importante metade da poesia” (NIETZSCHE, 1992: 28), o autor de *Ditirambos de Diônios* considera que a “verdade superior, a perfeição desses estados” representa o “análogo simbólico da aptidão divinatória e mesmo das artes, *mercê das quais a vida se torna possível e digna de ser vivida*” (Idem: 29. *Itálico meu*).

Ora, se tivermos como proposição desta dissertação tal preceito de que é *mercê das artes que a vida torna-se “possível e digna de ser vivida”*, e tendo em vista a supremacia do sonho, desde Apolo, como elemento divino, “reparador” e “sanador” (para mantermo-nos fieis ao léxico nietzschiano), ser-se-á levado a vislumbrar a figura

<sup>64</sup> Embora em sentido muito diverso, é impossível não pensarmos, em livre associação, na célebre frase do semi-heterônimo Bernardo Soares quando este diz, no *Livro do desassossego*: “Minha pátria é a língua portuguesa”. (PESSOA, 2006).

do marinheiro pessoano, na sua condição onírica, como “obra” produzida e alçada ao estatuto de mais real que a própria realidade, por ressignificar esta realidade em contraposição à dionisiaca e caótica “noturnidade” das veladoras – a velar o sono eterno da donzela morta.

Não será demais lembrarmos a já mencionada ideia de que tal contraposição entre os signos do apolíneo e do dionisíaco é absolutamente fecunda e necessária, já que o “[...] contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do *apolíneo* e do *dionisíaco*, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações” (NIETZSCHE, 1992: 27).

Ainda segundo Nietzsche:

Em face desses estados artísticos imediatos da natureza, todo artista é um “imitador” [impossível não nos remetermos ao fingidor pessoano<sup>65</sup>], e isso quer como artista onírico apolíneo [paralelo possível com Ricardo Reis], quer como artista extático dionisíaco [paralelo possível com Álvaro de Campos], ou enfim – como por exemplo na tragédia grega – enquanto artista ao mesmo tempo onírico e extático [o próprio ortônimo]: a seu respeito devemos imaginar mais ou menos como ele, na embriaguez dionisiaca e na auto-alienação mística, prosterna-se, solitário e à parte dos coros entusiastas [eis delineado Alberto Caeiro], e como então, por meio do influxo apolíneo do sonho, se lhe revela o seu próprio estado, isto é, a sua unidade com o fundo mais íntimo do mundo *em uma imagem similiforme de sonho*. (NIETZSCHE, 1992: 32. Intervenções minhas).

Entre os homens gregos e a vida teve de ser interposta a criação onírica dos deuses do Olimpo para que se pudesse suportar uma existência que não fosse mostrada *a priori* em sua dimensão de divindade.

O sonho e o mito são, neste sentido, realidades preferíveis para os gregos, havendo neles esta distinção entre vida “vivida” e “sonhada” que nos remete ao paralelismo presente no poema de Fernando Pessoa cujo primeiro verso é “Tenho tanto sentimento”. Escrito em 18 de setembro de 1933, na segunda estrofe encontramos: “Temos, todos que vivemos,/ Uma vida que é vivida/ E outra vida que é pensada,/ E a única vida que temos/ É essa que é dividida/ Entre a verdadeira e a errada” (PESSOA, 1994a: 96).

<sup>65</sup> “O poeta é um fingidor./ Finge tão completamente/ Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente [...]” (PESSOA, 1994a: 110).

Pensando ainda nesta idéia, transposta para o drama estático, Christopher Damien Aurretta ponderou: “Este marinheiro, tal como o Poeta, é um fingidor. Mais: da mesma maneira que o texto «Autopsicografia» nomeia a sua própria origem na imanência do texto, o marinheiro [da peça] nomeia uma pátria na imanência do seu naufrágio. Dois exílios; um único *pathos*.” (AURETTA, 2012: 42).

Contudo, o texto pessoano, ao cognominar de “errada” a vida pensada/sonhada, como a entendemos neste contexto, dá a ver o necessário paradoxo que de Dionísio e Apolo reverbera e se multiplica, semeando seus signos dialógicos nas mais variadas instâncias humanas. Levando em conta a multiplicidade de facetas que todo o objeto de análise por definição possui, tem-se que apesar de preferível, a realidade onírica ainda assim não passa de sonho, sendo imperioso que tenhamos os olhos postos no que esta possui de ilusória. Segundo Nietzsche,

O grego conheceu e sentiu os temores e os horrores do existir: **para que lhe fosse possível de algum modo viver, teve de colocar ali, entre ele e a vida, a resplendente criação onírica dos deuses olímpicos.** Aquela inaudita desconfiança ante os poderes titânicos da natureza, aquela Moira [destino] a reinar impiedosa sobre todos os conhecimentos, aquele abutre a roer o grande amigo dos homens que foi Prometeu, aquele horrível destino do sagaz Édipo, aquela maldição sobre a estirpe dos Átridas, que obriga Orestes ao matricídio, em suma, toda aquela filosofia do deus silvano, juntamente com os seus míticos exemplos à qual sucumbiriam os sombrios etruscos – foi, através daquele artístico *mundo intermédio* dos Olímpicos, constantemente sobrepujado de novo pelos gregos [...]. **De que outra maneira poderia aquele povo tão suscetível ao sensitivo, tão impetuoso no desejo, tão singularmente apto ao sofrimento, suportar a existência, se esta, banhada de uma glória mais alta, não lhe fosse mostrada em suas divindades? [...]** Invertendo-se a sabedoria do Sileno, poder-se-ia dizer: “**A pior coisa de todas é para eles morrer logo; a segunda pior é simplesmente morrer um dia.**” (NIETZSCHE, 1992: 36-37. Negritos meus).

Passemos agora a uma leitura de caráter mais simbólico, inferência a partir da qual os sonhos narrados pelas veladoras representariam, conforme já antecipamos, uma espécie, não só de drama dentro do drama<sup>66</sup> (*mise en abyme*, ou por outra, espécie de metalinguagem, neste caso literária), mas de um estado alterado de consciência capaz não de deturpar mas, ao contrário, de enfim revelar a essência falível e limitada do Homem perante o sentido de sua própria condição.

De modo similar, nas já aludidas *Bacantes*, de Eurípides, o rito em louvor de Dionísio propicia às ménades, mulheres do povo tomadas pelo espírito de sagração a este deus, a comunhão do Homem com uma noturna não-delimitação de sua *individualidade finita*; uma dimensão circular e, essa sim, imortal da Humanidade, dando a ver com mais clareza um sentido ampliado para a ausência do sentido individual apenas, como referido acima em citação a Nietzsche, assim como para a ausência de sentido da pergunta em si – porque sem resposta e, por isso, também ela imortal.

---

<sup>66</sup> Ver LOPES, 2004: 126, na página 14 deste trabalho.



A lógica dionisíaca presente nos rituais em sua honra na Grécia Antiga é, pois, circular, como o dia e a noite, ciclicidade presente de modo marcante em *O marinheiro* e, quero crer, na estrutura deste trabalho; a noite o que faz é fundir, confundir, retirar a (de)limitação, os contornos, os perfis de seres e objetos. Há, neste sentido, uma fluidez na noite, somada à torção dos corpos para frente e para trás, em delírio, nos ritos das mênades, com os longos cabelos ondulando-se à rítmica percussiva dos tirsos que se aceleram, ao longo dos referidos rituais trietéricos de sacrifício e, portanto, trazendo concreta e simbolicamente uma diluição provisória da personalidade individual; isto é, substituindo-a pela ideia de comunhão/retorno, em que entra-se neste âmbito da circularidade via estado alterado de consciência (*delirium*) - algo justamente oposto à lógica racional da busca de sentido que nos distingue dos outros animais (chegando, assim, mais perto deles).

Vem, Noite, antiquíssima e idêntica,  
Noite Rainha nascida destronada,  
Noite igual por dentro ao silêncio, Noite  
Com as estrelas lantejoulas rápidas  
No teu vestido franjado de Infinito. [...]

E traz os montes longínquos para o pé das árvores próximas,  
Funde n'um campo teu todos os campos que vejo,  
Faze da montanha um bloco só do teu corpo,  
**Apaga-lhe todas as diferenças que de longe vejo de dia.** [...]  
E deixa só uma luz e outra luz e mais outra,  
Na distância imprecisa e vagamente perturbadora,  
Na distância subitamente impossível de percorrer. [...]  
(*Dois excertos de odes*, de Álvaro de Campos.  
In: PESSOA, 2014 b: 57. Negrito meu).

Torna-se, por conseguinte, plausível esta leitura de *O marinheiro* em que são apresentados, dentro de tal lógica, os termos básicos do antagonismo que relacionam-se de modo circular: a vida e a morte (representadas pelas veladoras de um lado e pelo corpo morto que está sendo velado do outro). Trata-se de uma dinâmica ligada a aspectos de cariz originalmente agrários, endossados pela paisagem que se deslinda da janela descrita na didascália inicial da peça, dando a ideia de um ciclo contínuo, ele próprio imortal, fora da ideia de imortalidade individual, pois é o ciclo, ele mesmo, integrador de uma noção trietérica de morte-recomeço-morte (de Dionísio, isto é, *daquele que renasce*, segundo a significação do nome; representação metafórica daquilo que se extingue a si próprio antes de retomar-se pelas mãos da natureza) e assim consecutivamente.

Ter Pessoa proposto esta noção de circularidade por meio da metáfora da noite, em nome das veladoras, revela-se absolutamente legítimo e representa um esforço para fugir à ideia de finitude, a partir de um mito antigo que é chamado em causa, dentre outros, pelo *fogo*, elemento iniciático.

A importância atribuída ao fogo perpétuo também existia nos templos da Grécia, onde havia um culto particular dedicado a Hestia, que era a deusa do fogo para aquela civilização. Como no Egito, **moças de tenra idade velavam a chama sagrada** [...]. Seja qual for o método utilizado, o simbolismo é o mesmo: o de **representar a Luz Cósmica no plano terreno**. (CENTENARO, 2001: 45-46. Negritos meus).

Sobre a referida relação temática com o signo do ritual agrário, encontramos-na não somente de modo concreto na própria identidade humana - por definição buscadora de um sentido de divino por correlação, ao tentar ombrear-se com Deus em suas atividades transformadoras do meio ambiente (e assim, porventura, por uma espécie de analogia, pôr-se do ponto de vista Daquele que deteria algum sentido para *havermos*) -, mas também é possível localizar um indício agrário no âmbito simbólico de *O marinheiro*, nomeadamente representado na cena pela imagem mítica das chamas nas tochas, remetendo assim aos rituais ancestrais<sup>67</sup> - além dos montes e do mar, elementos naturais entrevistados pela janela; montes estes que não parecem aqui contrapor-se a uma outra correlação simbólica senão a dona do sentido que possui, na mitologia grega, o Monte Olimpo.

Neste período de tempo em que as veladoras passam a pressentir o amanhecer, tem-se em cena a sombra trágica a buscar uma luz racional, enganadora contudo, porque capaz de alentar sobre dúvidas que impedem-nos essa esperança. Neste sentido, mais luminosa que a luz solar seria a da lua, que revelar-nos-ia a noção da percepção cíclica de imortalidade do conjunto, pelo *embaçamento de contornos precisos*. Já o sol daria a ver o contorno individual daquilo que, em si mesmo, morre em definitivo, dentro da lógica de sucessão de paternidades e vidas personalizadas que o tempo vai ceifando.

Nossa tendência moderna é reduzir este sentido de comunhão cósmica às manifestações do inconsciente/delírio. Contudo, na Grécia de então - sob o resgate do

---

<sup>67</sup> É pertinente esta observação para lembrarmos, de modo *lato*, do que representam, desde os primeiros processos civilizacionais da Humanidade, os rituais agrários (com ênfase para o tempo em que tiveram início os primeiros movimentos de sedentarização). Tais rituais são entendidos, aqui, como importante forma de delegar, em alguma medida, a confiança desses povos primitivos (mas não só deles) em seus meios de sobrevivência à esfera do divino e do simbólico, particularmente no que respeita à agricultura - valendo-se de cerimônias compostas de símbolos e ritos intimamente ligados aos signos da natureza para lhe prestar tributo e honras.

signo da qual Fernando Pessoa apresenta-nos *O marinheiro* -, a questão tratava-se mesmo de uma afirmação da superioridade da lógica da *comunhão circular* sobre as demais, a qual corresponderia, assim, à nossa verdadeira essência; a do ser social incluído num processo mais amplo e transcendente, em contraponto à *aparência enganosa* que essa essência assume quando vista sob a égide apenas do indivíduo. Este, em si, é frágil e fugaz; títere nas mãos do acaso e da fatalidade.

Retomando uma análise objetiva dos índices cênicos deixados pelo autor em seu drama estático, difícil seria ignorar a espécie de projeção de felicidade que as veladoras elaboram internamente em relação à imagem distante do horizonte e das montanhas, que a estreiteza da alta janela deixa entrever<sup>68</sup>. Falam as três sobre o que haja por detrás dos montes, remetendo-se à memória, não se sabe se igualmente onírica e fantasiosa ou não, de uma infância feliz ali passada<sup>69</sup> (“Eu fui feliz para além dos montes, outrora”). E a imagem mítica do Monte Olimpo ergue-se, em alusão a um paraíso guardado, onde os deuses eram felizes e viviam protegidos.

E, se assim for, a imagem das colinas vistas pelas veladoras deve ser entendida como sinônimo do limiar para uma plenitude escondida do outro lado, onde seriam aguardadas com a promessa de superação da condição trágica com que elas velam a noite. Porém, “Dos montes é que eu tenho medo”, isto é, do limiar que dá – ou não? - acesso à memória que ela tem da felicidade.

A dúvida dá margem para a esperança (e vice-versa), num movimento pendular de oscilação que caracteriza em grande medida a tragédia da insatisfação, que é o estar-se vivo.<sup>70</sup> “Isso coincide com uma fórmula de [Albert] Camus<sup>71</sup>, que tinha o dom de

---

<sup>68</sup> A janela que mostra a passagem da noite para o dia é o único contato com a “realidade” que existe; ainda assim, trata-se de uma janela estreita, com dois montes ao centro. E as veladoras, não bastasse, estão ainda de costas para a janela, reforçando o caráter de busca de cisão destas com um mundo que não seja o onírico. Contudo, nem sempre este afastamento pode-se instaurar por completo.

<sup>69</sup> A propósito do tema da infância, como suporte biográfico, é de interesse o registro deixado pelo próprio Fernando Pessoa, datado de 1906, quando o poeta contava apenas 18 anos: “[...] A minha infância foi sossegada [...], tive uma boa educação. Mas desde que tive consciência de mim próprio, apercebi-me de que tinha uma tendência inata para a mistificação, para a mentira artística. Acrescente-se a tudo isto um grande amor pelo espiritual, pelo misterioso, pelo obscuro, que, no fim de contas, não era senão uma forma e uma variação daquela minha outra característica e completar-se-á a visão intuitiva da minha personalidade.” (PESSOA, 1986a: 17).

<sup>70</sup> “SEGUNDA [Veladora] – [...] Agora, porque vos falo disto, aprazia-me mais estar-vos falando de outros sonhos” (PESSOA, 2010: 40).

<sup>71</sup> Ver também *O mito de Sísifo*, de Albert Camus, a propósito da inevitabilidade de retornarmos tragicamente sempre para o mesmo ponto de onde partimos, não podendo haver possibilidade de redenção ou resposta possível, num *eterno retorno* que beira o absurdo da nossa condição frágil, finita, condicionada e ignorante das leis que regem tais fenômenos. A circularidade trágica joga-nos

dizer simplesmente coisas graves e fortes: «*Os homens morrem, e não são felizes*».” (COMTE-SPONVILLE, 2001: 16). Do contrário, haveria certezas e tempo infinito para se alcançar a felicidade. Mas é a dúvida sobre se este espaço desconhecido para o “lado de lá” do sagrado haverá ou não de salvá-las, que faz com que a questão novamente imponha-se entre redomas trágicas perante as veladoras. Isto porque soa terrivelmente dilacerante para elas viver até o fim sob o imperativo de fazer sempre perguntas sem respostas, num tempo comprimido que se extingue a cada segundo.

Assim, o texto de Pessoa deflagra a lógica da condição humana, dentro do antagonismo que se coloca entre o pensar e o não pensar/discutir a busca de uma consciência (e que meios se devem empregar nesta caminhada impreterível e inabdicável de sabermos-nos mais, mesmo compreendendo que a consciência plena talvez nunca venha - senão em fragmentos passíveis de interpretação da realidade, à semelhança da estrutura construída por Platão em sua *Alegoria da caverna*, conforme já mencionado neste trabalho<sup>72</sup>).

Outra correlação, ainda, descortina-se entre a essência do texto pessoano e aquilo que as tragédias clássicas ensinam-nos sobre a limitação humana sobre seu próprio autoconhecimento. Dessa vez, é a imagem de *Prometeu acorrentado*, tragédia de Ésquilo, que *iluminará* o caminho de nossa análise plurissêmica, na medida em que o compreendermos como elemento mitologicamente vinculado à origem da condição humana, no sentido de nossa tomada de consciência dessa limitação. Sendo Prometeu responsável por roubar dos deuses o “fogo pai de todas as artes” e entregá-lo aos mortais, Zeus pune-o, “acorrentando esse celerado sobre escarpados rochedos” (ÉSQUILO, 1982: 11).

Afinal, segundo a fala de Hefesto dirigida ao próprio Prometeu, logo no início da tragédia, “como um deus que não se deixa atemorizar pela cólera dos deuses, tu foste além de todos os direitos que poderias possuir presenteando os homens com prerrogativas dos deuses” (Idem: 12); isto é, atuando como elemento propiciador de consciência, reflexão e autopercepção crítica, por meio do símbolo das luzes. Essa é, de resto, uma das essências mesmas do teatro, herdadas da tradição grega como fenômeno

---

involuntariamente para o centro tedioso deste não sabermos o que de nós é esperado: “Só há um problema filosófico verdadeiramente sério: é o do suicídio. **Julgar se a vida merece ou não ser vivida, é responder a uma questão fundamental da filosofia.** O resto [...] vem depois.” (CAMUS, 2016: 15. Negrito meu).

<sup>72</sup> Ver página 102 deste trabalho.

social e político; espaço/tempo privilegiado de discussão e pensamento crítico, para muito além do sentido do entretenimento hoje vulgarmente aplicado.

Também esse questionamento, aliás, sobre o perscrutar da alma humana e de sua condição vem posto no texto de Pessoa, na medida em que as veladoras inquiram-se frequentemente sobre se devem falar disso ou daquilo. Prometeu, coincidência ou não, muitos séculos antes expressou conflito da mesma natureza quando formulou suas angústias dizendo “Ai! verdade que para mim é doloroso falar, mas é igualmente doloroso calar. Por todos os lados não vejo senão aflições” (Idem: 18). E, mais uma vez, tem-se endossado o contorno trágico que se pode localizar em *O marinheiro*, guardador dessas similaridades, não obstante todas as distâncias e significativas diferenças entre o texto pessoano e os clássicos da tragédia grega.

Lembremos também o revelador trecho da tragédia esquiliana, rico de correlações possíveis, no que se refere à já discutida interface ambivalente que a *dúvida* possui. Geradora das aflições que a ausência de sentido produz no Homem, a dúvida é de igual modo o aval para ainda ter-se alguma esperança de salvação/felicidade. É neste sentido que Prometeu entende ter acabado

[...] com os **terrores provocados nos homens em vista da morte.**

Coro – Que remédio encontre para esse mal?

Prometeu – **Concedi-lhes imensa esperança no futuro.**

Coro – É um dom precioso esse que concedeste aos mortais.

Prometeu – Fiz ainda mais. Dei-lhes o fogo.<sup>73</sup>

Coro – E agora o fogo flamejante está nas mãos dos seres efêmeros?

Prometeu – Sim, e dele apreenderão muitas artes.

Coro – Por essas razões é que Zeus...

Prometeu – Me maltrata com impiedade, sem trégua.

Coro – E não há fim para tantos males?

Prometeu – **Nenhum outro senão o que for marcado pelo capricho.**

(ÉSQUILO, 1982: 20. Negritos meus).

Prometeu rouba o fogo divino para trazer uma espécie de luz da esperança aos Homens, ainda que a metáfora do fogo possua aqui uma riqueza quase insondável de acepções e simbologias, em sua vasta possibilidade de significações míticas, incluindo a aplicabilidade concreta do fogo como elemento da vida cotidiana, na segurança, no alimento etc. Mas, como tudo, a iluminação tem seu preço (e riscos de incêndio), tanto para os homens quanto para Prometeu. A metáfora de que o conhecimento crítico de nossas mortais limitações não deve ser entrevisto (ou seja, a esperança da dúvida não nos deve ser concedida) faz-se pressentir no tom desiludido e apático com que as

<sup>73</sup> Não nos esqueçamos do signo do fogo presente nas tochas, em torno das veladoras, em *O marinheiro*.

personagens de *O marinheiro* desestimulam-se a fazer qualquer coisa que seja - de modo a também recordarmos Alberto Caeiro, quando o mestre da heteronímia formula no poema VI de “O guardador de rebanhos” que “Pensar em Deus é desobedecer a Deus/ Porque Deus quiz que o não conhecêssemos.” (PESSOA, 2016a: 40). Isto é, o que se nos afigura como interdito porque sobreumano, não se deveria tentar transportar para o reino dos mortais (“Por isso [Deus] se nos não mostrou”), qual seja, precisamente aquela dor da lucidez, a luz da consciência, o fogo divino que gera a dúvida e, com ela, a ambiguidade falida da existência, expressa no conflito *angústia de não saber X esperança por não saber*.

Embora anterior a *O marinheiro*, e produzido noutro contexto, o seguinte trecho do livro *Inferno* (1897), do célebre escritor, dramaturgo, pintor, fotógrafo e pretense cientista sueco August Strindberg (1849-1912) remetia já a tal questão, dialogando diretamente não apenas com o trecho acima citado de Alberto Caeiro sobre “Pensar em Deus”, mas de igual modo com a questão da tragicidade humana que é cometer a presunção, o ato *hybrístico* do questionamento das nossas “potências”, mesmo sabendo ser este um *excesso* e, de resto, uma ousadia infrutífera ante nossas divindades, sejam elas quais forem. A título de curiosidade, a personagem do romance autobiográfico (isto é, o próprio autor das peças *A dança da morte*, *Senhorita Júlia* e *O pai*) diz:

[...] não insistas em sonhos vãos. Principalmente: cuidado com o ocultismo, a **ciência do abuso. É proibido bisbilhotar os segredos do Criador, e desgraçados daqueles que o descobrem!** [...] Era então isso, o orgulho, a presunção, *hybris*, punido por meu pai e mestre. E eu me encontrava no inferno, atirado ali pelas potências [...] (STRINDBERG, 2010: 133-134. Negrito meu).

*O marinheiro* está, pois, contextualizado neste tom, diremos, de quase oração na busca de um contato com o divino, da religação (*religare*) com o sentido íntimo de nossa essência; na penumbra e no quanto o signo do noturno traz claridades sobre as próprias obscuridades dessas veladoras; no quanto elas *duvidam* se querem/devem pensar ou não – em Deus, como o guardador da luz ainda não roubada, a qual *talvez* explicaria o grande impasse humano; o guardador dos rebanhos que são os pensamentos que as três veladoras – e não só Caeiro, “nascido” poucos meses depois de *O marinheiro* – receberam, para o bem e para o mal, de “um Prometeu” a eles contemporâneo.

No âmbito da escuridão, busca-se o dia. No âmbito da claridade, busca-se a noite. Nunca o Homem estará totalmente a salvo de questionar-se sobre o local onde *não* está. Nunca o Homem estará totalmente satisfeito. Pêndulo oscilante da insatisfação em busca da felicidade<sup>74</sup>, cuja imagem encontramos na conferência-debate transformada no livro *A felicidade, desesperadamente*, do filósofo francês André Comte-Sponville (2001) por mim supracitado. Aludindo à obra *O banquete*, de Platão, Comte-Sponville retém, por meio da definição de “amor” dada por Sócrates em meio à celebração do referido jantar, alguns dos elementos por mim correlacionados.

[...] o amor é desejo, e o desejo é falta. E Platão reforça: “O que não temos, o que não somos, o que nos falta, eis os objetos do desejo e do amor.”<sup>75</sup> Essa ideia vai até os dias de hoje. Por exemplo, em Sartre: “O homem é fundamentalmente desejo de ser” e “o desejo é falta”.<sup>76</sup> É o que nos fada ao nada ou à caverna. [...] (COMTE-SPONVILLE, 2001: 26).

Por tudo isso, antevê-se um sentimento de saudosismo a partir de algo que não se viveu, mas sim do que se projetou para o além-Olimpo pessoano, visto da janela do salão; o Olimpo “de um passado que não tivéssemos tido” (PESSOA, 2010: 26), como diz a Segunda Veladora. E o marinheiro de seu sonho não é senão isto. *A história de quem ficcionaliza o próprio passado*. E haverá, pergunto-me eu, quem não o faça? Toda memória é substância resultante de construção, isto é: a memória “constrói o «real», muito mais do que o resgata.” (SEIXAS, 2004: 51).

Daí que o marinheiro do título represente não somente a vida das três veladoras e do próprio Fernando Pessoa (homem isolado/ilhado, vivendo em sonhos, naufragado da vida em sociedade, esperando salvamento ante o terrível medo de enlouquecer, como sua avó Dionísia Seabra Pessoa – similaridade do nome com o deus grego posta de parte), mas de igual modo representa a cada um de nós humanos, imersos neste conflito

---

<sup>74</sup> “**Ora, se só desejamos o que não temos, nunca temos o que desejamos, logo nunca somos felizes.** Não que o desejo nunca seja satisfeito [...]. Mas é que, assim que um desejo é satisfeito, já não há falta, logo já não há desejo. Assim que um desejo é satisfeito, ele se abole como desejo: «O prazer», escreverá Sartre, «é a morte e o fracasso do desejo». [...] ora desejamos o que não temos, e sofreremos com essa falta, ora temos o que, portanto, já não desejamos – e nos entediamos, como escreverá Schopenhauer, ou nos apressamos a desejar outra coisa. Lucrécio, bem antes de Schopenhauer, dissera o essencial: «Giramos sempre no mesmo círculo sem poder sair... Enquanto o objeto de nossos desejos permanece distante, ele nos parece superior a todo o resto; se ele é nosso, passamos a desejar outra coisa, e a mesma sede de vida nos mantém em permanente tensão...»” (COMTE-SPONVILLE, 2001: 28 e 29. *Negrito meu*).

<sup>75</sup> *Le banquet*, 200 e (trad. fr. E. Chambry, G.-F.). In: COMTE-SPONVILLE, André. *A felicidade, desesperadamente*: 26.

<sup>76</sup> *L’être et le néant*, Gallimard, 1943, reed. 1969: 652. In: COMTE-SPONVILLE, André. *A felicidade, desesperadamente*: 26.

da perspectiva da futura não existência. Isto porque projetar um passado que se não viveu, ou ficcionalizar em alguma instância nossa história (o que parece resultar igual, e, ademais, não há outra forma de relacionarmo-nos com nosso passado), enfim, não deixa de ser uma maneira de fugir-se da tragicidade da realidade que é viver ao acaso e à ausência de sentido. E de modo ainda mais trágico, pela consciência que por vezes tem-se de se estar fugindo.

Diante destes imperativos, novamente a reincidente questão se instaura: qual o grau de participação do Homem em sua própria vida? Qual o real grau de *autonomia* do ser humano sobre seu destino? Ou por outra: somos livres? A ausência de um relógio (talvez metáfora da falta de controle do Homem ante a divindade de Cronos) não se trataria, portanto, em *O marinheiro*, de um acaso, assumindo assim a noite das três veladoras aqueles ares de infinito – espaço *intermédio* entre sonho e realidade de que tão bem falou Mário de Sá-Carneiro em seu poema 7, escrito em fevereiro de 1914:

Eu não sou eu nem sou o outro,  
Sou qualquer coisa de intermédio:  
Pilar da ponte de tédio  
Que vai de mim para o Outro.  
(SÁ-CARNEIRO, 2016: 42).

Este não-espço dá-nos, segundo Robert Bréchon, um dos biógrafos de Pessoa, a sensação de “estarmos dentro de um cérebro”, a testemunhar a tragédia do medo de serem elas, as veladoras, fruto dos sonhos de alguém também, isto é, igualmente substâncias oníricas, irreais, construídas, como a memória, como a cidade fictícia do marinheiro do sonho da Segunda, o qual nem sequer foi capaz de lembrar-se de sua origem. Cessa, afinal de contas, de haver Origem, mas, antes, estados de *anterioridade* e *naufração identitária* a operarem algures entre o real e a ficção.

E assim o dia raia no sonho e na sala do castelo, com o real e o irreal confundindo-se num final não menos aterrorizante que sutil, ao não constituir propriamente final algum, dado este grau de sutileza com que gradual e quase imperceptivelmente as substâncias de percepção concreta e onírica da vida se vão imiscuindo e penetrando uma na outra.

Para pôr em relevo mais uma relação de *O marinheiro* com o contexto clássico, tenhamos em vista o exemplo da mais antiga tragédia de que se tem registro, *Os persas*, de Ésquilo, em que, no lugar de uma dita progressão dramatúrgica, encontrava-se, desde



então, uma situação de *espera*, reduzida ao mínimo cenicamente, e na qual o que há é senão ação interior, com exceção da chegada de um mensageiro.

Senão, vejamos: com a distância de séculos e tantas diferenças formais e temáticas, poderemos talvez dizer que enquanto n' *Os persas* o que se passa é o aguardo por parte dos anciãos e da rainha persa, no Palácio de Susa, da chegada do mensageiro com notícias da Batalha de Salamina, contra os gregos, em meio aos sinais inequivocamente positivos e cheios de esperança de vitória quase certa, já em *O marinheiro* o objeto da espera (como, de resto, em *À espera de Godot*, de Beckett) é qualquer coisa de desconhecido e, por isso mesmo, inerte, atônito e aterrorizante.

VLADIMIR – O certo é que nas presentes condições o tempo se alonga e nos constringe a práticas que, à primeira vista, podem parecer razoáveis, até que se transformam num hábito. Você poderá argumentar que isso impede que nossa razão sucumba. Sem dúvida. **Mas não estará a razão vagando pela noite sem fim dos abismos profundos?** É isso que eu às vezes me pergunto. Você está acompanhando meu raciocínio? (BECKETT, 1976: 154. Negrito meu).

Enquanto na Pérsia chega a confirmação da absolutamente improvável derrota (uma clara demonstração dos “caprichos” da *anánke*, como veremos a seguir) - o que é sucedido por um lamento dilacerado e, enfim, pelo término da tragédia numa perspectiva mítica e não-histórica -, a notícia da “derrota” das três veladoras perante a vida já parece, por sua vez, ter chegado há muito quando o drama tem início, e o lamentar-se deste “coro” sem progressão dramática para comentar é ainda mais trágico neste sentido, porque órfão de si mesmo, desprovido de sua função e sentido originais.

Enquanto em Ésquilo todas as probabilidades se frustram concretamente pelas notícias trazidas pelo mensageiro, em Pessoa a promessa de uma vitória sobre a mãe das Moiras, o destino; sobre a inevitabilidade de nossa ignorância, nem sequer se funda ou legitima, por saber-se de antemão a inexistência de qualquer mensageiro ou oráculo (dado, inclusive, o novo contexto histórico). Porém, ainda assim, lutar segue sendo imperativo, nem que sentadas solitariamente, num castelo antigo por horas a fio (fiando) velando uma morta e assistindo ao escoar do Tempo, sem nem sequer um relógio para as situar.

A propósito das influências do teatro estático pessoano desde Maeterlinck, advindas da Grécia Clássica, mais especificamente do teatro esquiliano, encontramos que

A proposta de Maeterlinck pressupõe uma **via imobilística, o denominado teatro estático, cujas influências remontam à tragédia grega, com Édipo**. Tal como os gregos, também o poeta [o belga e, direi eu, também Fernando Pessoa] analisa o choque do homem face ao **enigma do destino**, embora simplificando o conflito das paixões, considerando, acima de tudo, as colisões das almas contra as inúmeras vertentes de poderes desconhecidos e inquietantes. (CASTRO, 2011: 25-26. Negritos meus).

A realidade, levado em conta o eterno “enigma do destino”, seria, assim, um engano, um desencontro com a nossa *psique* mais profunda, pois a interpretação é algo dado pelo nosso formular das coisas. O sonho parece real enquanto é vivido, mas quando nos apercebemos que a vida não é sonho, aquilo que não seja sonho abate-se tragicamente sobre nós. E, assim, encaminhemos a discussão para sua fase final, pondo termo a esta seção com a célebre frase da personagem Segismundo, na cena XIX, última da “Terceira jornada” da peça *A vida é sonho*, de Calderón de la Barca:

Eu sonho que estou aqui  
destes ferros carregado,  
e sonhei que noutro estado  
mais lisonjeiro me vi.  
Que é a vida? Um frenesi.  
Que é a vida? Uma ilusão,  
uma sombra, uma ficção,  
e o maior bem pouco é;  
pois que a vida sonho é,  
e os sonhos, sonhos são.  
(BARCA, s/d: 131).

## 4 Epílogo

*Disse-te adeus e morri  
E o cais vazio de ti  
Aceitou novas marés.  
[...] Gaivota que faz o ninho  
Porque perdeu o caminho  
Onde aprendeu a sonhar.  
Preso no ventre do mar  
O meu triste respirar  
Sofre a invenção das horas [...]*

(Trecho da canção “Disse-te adeus e morri”, de Vasco de Lima Couto e José António Sabrosa)

Para finalizar este trabalho e encaminhar o estudo para sua etapa conclusiva, revejamos as principais problemáticas nele abordadas de modo a buscar um sentido de unidade para a maneira como os autores ora referenciados amparam, endossam e dialogam com uma linha de raciocínio analítico previamente esboçada a partir de uma série de leituras do drama estático *O marinheiro*, de Fernando Pessoa, e de grande parte de sua obra heteronímica, postas em diálogo. Teve-se, para tanto, como eixo balizador a identificação de heranças clássicas e trágicas importadas da Grécia Antiga para o modernismo lusitano. Esta visão foi posteriormente enriquecendo-se, aprofundando-se e, claro, contradizendo-se a si mesma, até o resultado textual aqui apresentado. Pareceu bem, assim, antes de beber no que já fora produzido, formar primeiramente um ponto de vista próprio sobre as obras para, somente então, ao longo das pesquisas e leituras, confirmar ou não a pertinência de determinadas interpretações, assim como eventuais inferências que se demonstraram frágeis ante a argumentação dos estudiosos e especialistas.

Na busca de elementos reconhecíveis como pertencentes a uma tradição trágica, sem com isso querer demonstrar ser o drama estático do autor português uma tragédia no sentido clássico, apresentei a estrutura formal do drama, assim como os princípios básicos de composição que parecem ter norteado o processo criativo de Fernando Pessoa de modo contextualizado em relação à sua inserção na primeira edição de *Orpheu*.

E propôs-se, então, uma primeira leitura sobre as três personagens anônimas e de vozes entremeadas, que são as veladoras da peça, como que numa fusão interna; relação esta traçada a par da função cênica correlata à desempenhada pelo coro grego no contexto da Grécia Antiga, a partir do século VI a.C., mas sobretudo no chamado

período áureo da tragédia. Segundo esta primeira análise comparada, as personagens de *O marinheiro* passam a ser vistas como a *consciência aguda da morte e a evidência do acaso trágico* que isso representa para elas, dada a presença de um corpo concreto em cena.

Daí também elas constituírem uma espécie de *reminiscência* da figura igualmente tríplice das Moiras, as *três irmãs* mitológicas responsáveis por *fiar* o destino divino e humano, nos atos de gestar, tecer e cortar o fio da vida. É difícil pensar que tenha sido uma mera coincidência a essência de funções e a atmosfera lúgubre que Pessoa empresta às veladoras, sem ao menos remetermo-nos às Parcas, como seriam depois chamadas as Moiras, filhas de Anánke, pelos romanos. Tanto mais pelo endosso, que serve-nos de confirmação, da já citada fala em que a Segunda Veladora diz, textualmente: “Ao entardecer eu fiava, sentada á minha janella”.

Fisicamente, as três figuras ocupam a margem do palco e, assim como a ideia quase onisciente de um coro grego, apenas comentam o “assunto” central – que, na leitura deste trabalho, é a finitude humana e as possibilidades de mediação “entre mundos separados mas secretamente unos”<sup>77</sup> –, sem fazer avançar a ação, posto que ação – ao menos a compreendida no sentido de uma progressão dramática – efetivamente não há. Há senão outra de que também se tratou ao analisar o caráter interior e de vibração intrínseca ao *pathos*, elemento que para Nietzsche é preponderante na definição do trágico, em detrimento do conceito de ação proposto por Aristóteles. Esperei, com isso, ter conseguido argumentar a favor da definição de *O marinheiro* como uma efetiva obra teatral, ao contrário da visão de alguns especialistas que o têm por um texto sumamente lírico, ainda que não seja este o intuito central da seção, senão o de utilizar os argumentos para tal conclusão a favor de uma análise de outra ordem, qual seja, a que busca na tensão dramática deste *pathos* uma das principais reminiscências a prestar tributo ao trágico.

No núcleo da discussão, a morte dispara a reflexão sobre aquilo que a plateia/leitor não podem ver. Também o fazia o coro grego, possuidor da função não só de comentar mas de informar aquilo o que encontrava-se “obs-cena”, isto é, fora de cena, como os assassinatos, por exemplo (novamente, e parece que não à toa, a presença da morte). É claro que, enquanto figuras individuais, as veladoras não possuem a quase

---

<sup>77</sup> “O poeta era considerado tradicionalmente, lembremo-nos, como o indivíduo dotado da capacidade de vaticinar. O vates é, como o herói Ulisses da epopeia grega, quem medeia entre mundos separados mas secretamente unos.” (AURETTA, 2012: 79).

clarividência que caracteriza o coro grego; contudo, em suas funções simbólicas de questionadoras, dão a ver metaforicamente a formulação de questões trágicas que são nos imperativas e incontornáveis. Têm, portanto, como de resto está na essência das personagens clássicas, não um sentido pessoal e psicologizado, mas o potencial de engravidarem-se(-nos) de uma pergunta mítica, ancestral do Homem como coletividade, sobre qual sua relação cósmica com os deuses e seu grau de autonomia ante a dúvida que paira sobre o sentido da nossa existência, tendo em vista o fato em si trágico de acabarmos, tal como “conhecemo-nos” em nossa sumária auto-apreensão sensória.<sup>78</sup>

Desta feita, a pergunta que se instaura, bem entendido, não é um “quem sou eu?” de cada uma das veladoras, mas um “quem é o Homem?” perante a fatalidade da vida e da morte. E, neste caso, um “o que é a vida?” – pergunta de grandiosidade quase insondável, mas surpreendentemente presente no âmago das mais corriqueiras e frequentes situações cotidianas, com as quais deparamo-nos, muitas vezes sem notar, a todo momento, transformando-se, então, *O marinheiro* numa grande chave para aperfeiçoarmos nossa qualidade de perscrutadores do mundo em que vivemos e, sobretudo, da essência de que somos constituídos – principalmente porque o texto traz em sua base a lucidez de uma impossibilidade de alcançarmos inteiramente esta essência, substância misteriosa de que se compõe o Homem, imiscuída e confundida que parece ser com uma espécie de “barro divino”, para aludirmos justamente à letra do fado *Barro divino*, de Álvaro Duarte Simões, que será citada numa das bibliografias da seção seguinte (item 5.4). O drama estático funciona, segundo tal leitura, como *janela* para uma paisagem interior, a qual requer coragem e resistência (drama), na busca de um confronto com a crueza dessa trágica ausência de um sentido – ao menos de um sentido *desvendável* - da vida.

Na Grécia Antiga, portanto, também não há o sentido de vontade pessoal, mas sim o da vida guiada pelo destino, pela *Anánke*, tal qual a mitologia a compreendeu, isto é, como a fatalidade (deusa primordial da inevitabilidade, conceito ligado intimamente à noção de necessidade; daquilo que *tem* forçosamente de acontecer, como um fado). Diante deste imperativo de sermos acuados entre uma coisa e outra, alheios e impotentes, não há como deixar-se de ser o que *se é*. E isto é, *per si*, fatal. É *necessário* que se seja o que se é. E o que se é também é condicionado pelas mãos do acaso, da

---

<sup>78</sup> “Embora a tragédia não conheça a personagem (*character*, ingl.; *personnage*, fr.; *figur*, al.) [tal como a conhecemos] no seu sentido moderno – a figura dramática perfilada por um autor, as máscaras do teatro grego são esculpidas no nosso conhecimento como uma imagem rudimentar na evolução da personagem no teatro ocidental.” (MANOJLOVIĆ, 2008: 19).

impermanência, da fragmentação, da *Anánke*; enfim, da pluralidade, pois nunca se é somente “um” e estável. O desejo de opor-se a esta fatalidade mediria, assim, indiretamente se o Homem pode ou não escapar ao seu destino.

É neste sentido que, como amparo conceitual para a questão filosófica proposta em *O marinheiro*, coloca-se em causa a medida da Autonomia humana (autônomo, aquele que possui a lei dentro de si). Quando as veladoras perguntam de que adianta fazer/dizer isso ou aquilo, dão a ver diretamente a impotência do ser humano perante uma fatalidade superior ao seu poder de alterá-la; em última análise, perante a morte. Até que ponto o Homem age porque relaciona-se à autonomia do seu desejo? Temos nós alguma autonomia de pensamento e ação? Que autonomia é essa se nada adianta fazermos diante do fim, ao menos o biológico, daquilo que conhecemos *sensorialmente* sobre nós mesmos?

Inúmeros aspectos de natureza trágica foram localizados e correlacionados, portanto, com *O marinheiro*; ecos, mais ou menos distantes de tragédias específicas, inclusive a partir das quais pudemos refletir sobre conceitos como o do próprio drama, do tempo, da espera, da ação etc. Algumas delas foram *Prometeu acorrentado*, *As Bacantes*, *Os persas*, *Édipo Rei* e mesmo mitos com o de Sísifo, para lembrarmos alguns casos.

Foi levando em conta a pluralidade e o dialogismo que a obra pessoana possui não apenas com demais autores da História, mas entre si, que propus, após breve apresentação da peça e do contexto órfico em que ela foi publicada, um segundo capítulo no qual os três principais heterônimos foram chamados em causa não apenas para evidenciar o caráter *dramático* que permeia toda a fabulação poética do autor (um drama em gente), mas para reforçar o torreão argumentativo que defende a íntima relação travada entre o modernismo de *Orpheu* (aqui representado pelo *O marinheiro*) e uma Grécia há tantos séculos passada, mas nunca totalmente ultrapassada, torreão este no alto do qual habitam três veladoras e um corpo.

E foi na esperança de que tais figuras funcionassem como pedras-angulares da edificação embasada de cada um dos heterônimos, que debruicei-me sobre a intersecção de um *corpus* entre as obras de Ricardo Reis, Alberto Caeiro e Álvaro de Campos com a reflexão acerca da figura mítica e simbólica do marinheiro, a partir de correlações também deste com o Ulisses de Homero, presente em *Odisseia* e, também, na antologia de poemas de *Mensagem*, do próprio Pessoa.

Desta feita, as três figuras “concretas” dos heterônimos fizeram interface às três figuras “oníricas” das veladoras (assim como estas também são em grande medida concretas, e aqueles, resultantes de sonhos), do mesmo modo que o corpo a ser por elas velado na peça teve, para seu paralelo, a simbologia da figura de um marinheiro incorpóreo, mas de dimensões cósmicas e transcendentais. Postos a dialogar naquilo que estes seis títeres de Pessoa têm em comum, no ambiente clássico de uma Grécia trágica, resulta-nos que, inversamente, também Pessoa viu-se manietado por suas próprias criaturas; ou, por outra, por elas ironicamente arquitetado, na ânsia de ver-se sob certa unidade. Baldada tentativa de constituição, todavia, em que ele não apenas estilhaçou-se, como deu-nos a ver, artista e homem, a impossibilidade de entendermo-nos enquanto produtos regidos por uma lógica racional, cujos início e fim possuísem sentido.

Penso que a importância da presença de Ricardo Reis, Alberto Caeiro e Álvaro de Campos como representantes das cinéticas *clássica*, *andante* e *extática*, respectivamente, em seus polissêmicos paralelismos com o *estático* das veladoras justifica-se precisamente no que aqueles revelam do caráter embrionário e inquieto da única obra teatral pessoana que chegou a ser terminada e publicada. Mas não só, já que são sintomáticas do que pretendo nesta dissertação demonstrar, as seguintes características essenciais: 1) a recorrência da temática da morte nas odes de Reis; 2) o caminhar pelo Ribatejo que oculta o mesmo mas dissimulado *pathos* de Caeiro em relação ao sentido da vida; e 3) o êxtase de Campos, sintético de ambas as cinéticas anteriores; ou, por outra, dando o salto, dos pilares do *clássico* e do *natural*, para a nova edificação poética do mundo moderno e industrial. Isto é, Campos colhe de uma “ancestralidade heteronímica” os elementos a serem reordenados, redimensionados, ressignificados e, com isso, convertidos em nova linguagem, coerente ao tempo em que este discurso passa a ser produzido, e aos modos como o trágico passa a manifestar-se na contemporaneidade.

Sob a mesma lógica com que este Campos-moderno parte de Reis e Caeiro (mais ligados a uma antiguidade e às raízes agrárias do Homem) para produzir suas novas odes de êxtase e maquinismos, também Fernando Pessoa recuou os olhos para o cânone da cultura ocidental no intuito de o digerir para servi-lo à mesa de seu tempo: o futuro. E tanto parece pertinente tal leitura estruturada em paralelismos, que foi justamente Álvaro de Campos o único dos heterônimos a figurar no número inaugural da revista *Orpheu*, em março de 1915, quando foram lançadas as bases do movimento modernista

que abalou Lisboa e pôs Portugal nos trilhos de uma nova compreensão estética de mundo.

Tendo em vista tais assertivas, tornar-se-á ainda mais simples compreender-se a razão pela qual os heterônimos foram por mim chamados em causa, quando para cuja defesa de um ponto de vista bastaria que se expusessem os momentos de contato entre *O marinheiro* e os principais signos, símbolos e características da tragédia grega e do pensar clássico. Tendo o enriquecimento do dialogismo heteronímico, portanto, ao dispor desta análise, espero ter produzido um olhar conclusivo de maior intensidade argumentativa e efeito poético, o que certamente não é desprezível no que concerne ao fortalecimento e redimensionamento dos silogismos evocados para a demonstração daquilo que, se não era de todo inédito, era disperso e carecia certamente de aprofundamente, confirmações sólidas e da exclusividade de uma dedicação debruçada.

Enfim, é forçoso reconhecer que determinadas respostas/explicações nunca haverá. De igual modo, a moderna peça de Fernando Pessoa apresenta poeticamente os termos-base de uma equação; as questões, as perguntas, a angústia trágica e o *pathos* dilacerante da não existência de respostas; e nunca um desenlace deste antagonismo de forças que representam o mistério trágico da existência: ter nas mãos as rédeas de seu destino ou viver subjugado a forças superiores que vetam-nos todo tipo de autonomia sobre nossas ações. Esta parece, de resto, ser a polifonia trágica encontrada em *O marinheiro* e, de modo *lato*, na obra pessoana. Trata-se, enfim, da ambiguidade perante o sentido plural e inconstante, inapreensível, da existência, a qual não pode deixar de ser buscada, mas que é, *a priori*, impossível de ser antevista de forma plena. É esta tração entre ambas as pulsões que limita ao mínimo a ação exterior das veladoras, já que de nada adiantaria dizer ou fazer qualquer coisa diante da magnitude desta “fatalidade-mater”, deste fado-maior, fundador de todos os demais acasos trágicos do destino humano; do acaso que é, em suma, existir.

Lisboa, 2015/2017.



## 5 Referências bibliográficas:

### 5.1 Obras de Fernando Pessoa

*Silêncio!*  
*Do silêncio faço um grito*  
*E o corpo todo meu dói*  
*[...] Já fui para além da vida*  
*Do que já fui tenho sede*  
*Sou sombra triste*  
*Encostada a uma parede, adeus!*  
*Vida que tanto duras,*  
*Vem, morte, que tanto tardas.*  
*Ai, como dói a solidão quase loucura!*

(Trecho da canção “Grito”, de  
 Amália Rodrigues e Carlos Gonçalves)

*ORPHEU. Edição fac-similada.* Autores AAVV (Caixa com digitalizações, fotografias, ilustrações e outros materiais). 1. ed. Lisboa: Tinta-da-China/ Fundação EDP, 2015.

*ORPHEU I*, Revista trimestral de literatura. *Edição fac-símile do nº 1 da revista, Ano 1, 1915: trimestre de Janeiro-Fevereiro-Março.* (ISSN: 2183-5152/ Depósito legal nº: 391055/15). Lisboa: A Bela e o Monstro Edições, 2015. (Edição comemorativa do centenário de *Orpheu* para o jornal *O Público*).

*ORPHEU II*, Revista trimestral de literatura. *Edição fac-símile do nº 2 da revista, Ano 1, 1915: trimestre de Abril-Maio-Junho.* (ISSN: 2183-5152/ Depósito legal nº: 391056/15). Lisboa: A Bela e o Monstro Edições, 2015. (Edição comemorativa do centenário de *Orpheu* para o jornal *O Público*).

PESSOA, Fernando. *O marinheiro: drama estático em um quadro.* (Introd. Petrus) 1. ed. Porto: Arte e Cultura, s/db (entre 1961 e 1966, por dedução lógica a partir de dados do livro). (Acervo Casa-Museu Fernando Pessoa).

PESSOA, Fernando. *Poemas dramáticos.* Obras completas de Fernando Pessoa, vol. VI. Lisboa: Edições Ática, 1979.

PESSOA, Fernando. *Cartas de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões*. (Prefácio, posfácio e notas do destinatário). 2. Ed. Lisboa: INMC/ Centro de Estudos Pessoaanos, 1982.

PESSOA, Fernando. *Escritos íntimos, cartas e páginas autobiográficas*. (Org. António Quadros). Mira-Sintra – Mem Martins: Europa América, 1986a.

PESSOA, Fernando. *Ficção e teatro: o banqueiro anarquista, novelas policiárias, o marinheiro e outros*. (Introdução, organização e notas: António Quadros) Mem Martins: Europa América, D.L, 1986b

PESSOA, Fernando. *Obra poética e em prosa*. (Org. António Quadros). Volume II. Porto: Lello & Irmão Editores, 1986c.

PESSOA, Fernando. *Textos de intervenção social e cultural: a ficção dos heterónimos*. (Org. António Quadros). Mira-Sintra – Mem Martins: Europa América, 1986d.

PESSOA, Fernando. *Fausto: tragédia subjectiva*. (Org. Teresa Sobral Cunha). 1. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1988a.

PESSOA, Fernando. *O banqueiro anarquista e outras prosas*. (Seleção e ensaio de Massaud Moisés). 1. ed. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1988b.

PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990.

PESSOA, Fernando. *Antologia poética*. Lisboa: RBA Editores, 1994a. (Coleção Clássicos/ Público).

PESSOA, Fernando. *Páginas sobre literatura e estética*. (Org. António Quadros). 2. ed. Mira-Sintra – Mem Martins: Europa América, 1994b.

PESSOA, Fernando. *Poesias*. (Nota explicativa de João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor.). 15. ed. Lisboa: Ática, 1995.

PESSOA, Fernando. *Barão de Teive: a educação do estóico*. (Edição: Richard Zenith). Lisboa: Assírio & Alvim, 1999a.

PESSOA, Fernando. *Correspondência: 1905-1922*. (Edição: Manuela Parreira da Silva). Lisboa: Assírio & Alvim, 1999b.

PESSOA, Fernando. *Correspondência: 1923-1935*. (Edição: Manuela Parreira da Silva). Lisboa: Assírio & Alvim, 1999c.

PESSOA, Fernando. *Poesia: Alberto Caeiro*. (Edição: Fernando Cabral Martins e Richard Zenith). São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PESSOA, Fernando. *Ricardo Reis: Prosa*. (Edição Manuela Parreira da Silva). Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*. (Org. Richard Zenith). 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PESSOA, Fernando. *O marinheiro*. (Coleção Literatura Portátil) 1. ed. Coimbra-Castelo Branco: Alma Azul, 2007a.

PESSOA, Fernando. *Ricardo Reis: Poesia*. (Edição Manuela Parreira da Silva). 2. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007b.

PESSOA, Fernando. *O marinheiro*. (Introd. Teresa Rita Lopes, por ocasião da encenação de Alain Ollivier estreada em 17 de abril de 2008 no Teatro Municipal de Almada) 1. ed. Livros de Areia, 2008.

PESSOA, Fernando. *A imortalidade*. (Coleção Literatura Portátil). 1. ed. Coimbra-Alcains: Alma Azul, 2009a.

PESSOA, Fernando. *Poesia de Ricardo Reis: A sombra dos Deuses*. (Coleção Literatura Portátil). 1. ed. Coimbra-Alcains: Alma Azul, 2009b.

PESSOA, Fernando. *Sensacionismo e outros ismos*. (Edição: Jerónimo Pizarro/ Edição Crítica de Fernando Pessoa, Série Maior, vol. X). 1. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009c.

PESSOA, Fernando. *O marinheiro*. (Introd., estabelecimento do texto e notas: Claudia F. Souza). 1. ed. Lisboa: Ática/ Babel, 2010.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Estarreja: Mel Editores, 2014a.

PESSOA, Fernando. *Obra completa de Álvaro de Campos*. (Edição: Jerónimo Pizarro e Antonio Cardiello). 1. ed. Lisboa: Tinta-da-China, 2014b.

PESSOA, Fernando. *Obra poética VII: Poesias inéditas & Poemas dramáticos*. (Org., ensaio biobibliográfico, apresentação e notas de Jane Tutikian). Porto Alegre, RS, Brasil: L&PM, 2014c.

PESSOA, Fernando. *Cartas de Fernando Pessoa e Ofélia Queiroz*. (Org. Manuela Parreira da Silva). 3. ed. Porto: Assírio & Alvim, 2015a.

PESSOA, Fernando. *Livro(s) do desassossego*. (Edição: Teresa Rita Lopes). 1. ed. São Paulo: Global, 2015b.

PESSOA, Fernando. *Obra poética IV: Poema de Álvaro de Campos*. (Org., introdução e notas de Jane Tutikian). Porto Alegre, RS, Brasil: L&PM, 2015c.

PESSOA, Fernando. *Obra completa de Alberto Caeiro*. (Edição: Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari). 1. ed. Lisboa: Tinta-da-China, 2016a.

PESSOA, Fernando. *Obra completa de Ricardo Reis*. (Edição: Jerónimo Pizarro e Jorge Uribe). 1. ed. Lisboa: Tinta-da-China, 2016b.

PESSOA, Fernando. *Teatro estático*. (Edição: Filipa de Freitas e Patricio Ferrari/ Colaboração: Claudia J. Fischer/ Coordenador da coleção: Jerónimo Pizarro). 1. ed. Lisboa: Tinta-da-China, 2017.

## 5.2 Bibliografia geral

*Somos dois gritos calados  
Dois fados desencontrados  
Dois amantes desunidos.  
[...] É lucidez, desatino  
De ler o próprio destino  
Sem poder mudar-lhe a sorte.*

(Trecho da canção “Maldição”, de Armando Vieira e Alfredo Duarte)

ALMEIDA, Rogério. *O criador de mitos: imaginário e educação em Fernando Pessoa*. 1. ed. São Paulo: EDUC, 2011.

ALVES, Castro. *Poesias completas (Espumas flutuantes/ Os escravos/ A cachoeira de Paulo Afonso/ Poesias diversas)*. (Prefácio de Manuel Bandeira). Ediouro, s/d. (Coleção Prestígio). (ISBN: 85-00-71313-5).

ARISTÓTELES. *Poética*. (Coleção *Os Pensadores*/ Coordenação editorial: Janice Florido). 1. ed. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2004.

ARISTÓTELES. *Poética*. (Trad. e notas: Ana Maria Valente). 5. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2015.

AURETTA, Christopher Damien. *Álvaro de Campos: autobiografia de uma Odisseia moderna*. 1. ed. Lisboa: Edições Colibri, 2012.

AZEVEDO, António. *Fernando Pessoa: outramento e heteronímia*. Lisboa: Instituto Piaget, 2005.

BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BARCA, Calderón de la. *A vida é sonho*. (Trad. Manuel Gusmão). Portugal: Editorial Estampa/Sara Nova, s/d. (Direção da coleção: Luís Miguel Cintra, J. A. Osório Mateus e Jorge Silva Melo).

BECKETT, Samuel. *Esperando Godot*. (Trad. Flávio Rangel). São Paulo: Abril Cultural, 1976.

BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. (Trad. Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia). 4. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BLAKE, William. *Sete livros iluminados*. (Trad. Manuela Portela). 2. ed. Lisboa: Antígona, 2007.

BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de; SCHERER, Jacques. *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. 2. ed. (Trad. Helena Barbas). Lisboa: Ed. Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

BRILHANTE, Maria João. *O teatro que sabe o que significa narrar*. Revista Semear 7. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, fevereiro de 2002.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: histórias de deuses e heróis*. (Trad. David Jardim Júnior). 2. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*. (Trad. Urbano Tavares Rodrigues). 1. ed. Porto: Porto Editora/ Livros do Brasil, 2016.

CARDIELLO, Antonio; FAUSTINO, Marta; RYAN, Bartholomew (Org.). *Nietzsche e Pessoa: ensaios*. 1. ed. Lisboa: Tinta da China, 2016.

CARDIELLO, Antonio. *“Vivem em nós inúmeros”: filosofias em Fernando Pessoa*. Tese de Doutoramento/ Faculdade de Letras do Departamento de Filosofia da Universidade de Lisboa (Orient. Prof. Dr. Paulo Alexandre Esteves Borges), 2012.

CASTRO, Carla Ferreira. *A arte do sonho: vozes de Maeterlinck em Pessoa*. 1. ed. Lisboa: Edições Colibri, 2011.

CENTENARO, Gisele. *O marinheiro: chave do teatro mental de Fernando Pessoa*. Dissertação apresentada à disciplina de Literatura Portuguesa, sob a orientação da Professora Doutora Raquel de Sousa Ribeiro, para a obtenção do grau de mestre pela FFLCH, da Universidade de São Paulo, Brasil, 2001.

COLERIDGE, Samuel Taylor. *Rima do velho marinheiro*. (Trad. Gualter Cunha). Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

COMTE-SPONVILLE, André. *A felicidade, desesperadamente*. (Trad. Eduardo Brandão). 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DIX, Steffen (Org.). *1915: O ano do Orpheu*. 1. ed. Lisboa: Tinta-da-China, 2015.

EIRAS, Pedro. *Cartas reencontradas de Fernando Pessoa a Mário de Sá-Carneiro*. 1. ed. Porto: Assírio & Alvim, 2016. (Ficção).

ÉSQUILO; SÓFOCLES; EURÍPIDES; ARISTÓFANES. *O melhor do Teatro Grego: Prometeu acorrentado – Édipo rei – Medeia – As nuvens*. (Tradução e notas: Mário da Gama Kury/ Apresentação geral, material de apoio e revisão das notas: Adriane da Silva Duarte). 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

ÉSQUILO. *Os persas*. (Trad., prefácio e notas: Urbano Tavares Rodrigues). 2. ed. Lisboa: Editorial Inquérito, 1992.

ÉSQUILO. *Prometeu acorrentado* (Trad. Alberto Guzik); SÓFOCLES. *Édipo Rei* (Trad. Geir Campos); EURÍPIDES. *Medéia* (Trad. Miroel Silveira e Junia Silveira Gonçalves). São Paulo: Abril Cultural (Editor: Victor Civita), 1982.

ÉSQUILO. *A Trilogia de Orestes*. (Trad. David Jardim Júnior; Prefácio: Assis Brasil). 1. ed. Rio de Janeiro: Ed. Ediouro, 1988.

EURÍPIDES. *As Bacantes*. (Trad., prefácio e notas: Fernando Melro). 3. ed. Lisboa: Editorial Inquérito, 2003.

FERREIRA, José Mendes (org.). *Antologia do Futurismo italiano: manifestos e poemas*. Lisboa: Editorial Vega, 1979.

FILHO, José Paulo Cavalcanti. *Fernando Pessoa: uma quase autobiografia*. (Apresentação: José Carlos de Vasconcelos). 1. ed. Porto: Porto Editora, 2012.

FISCHER, Claudia J. “Auto-tradução e experimentação interlinguística na génese d’O marinheiro de Fernando Pessoa”. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa – Centro de Estudos Comparatistas. In: *Pessoa Plural*: 1 (P./Spr. 2012: 01-69).

GONÇALVES, R. P. *O sujeito Pessoa: literatura & psicanálise*. Santa Maria: UFSM, 1995.

HAKENHOAR, Anderson. *Pessoa em Orpheu: para uma estética não aristotélica*. In: *Conexão Letras*, Vol. 10, Nº 14, 2015: 35-50.

HEIDEGGER, Martin. *O conceito de tempo*. (Trad. Irene Borges-Duarte/ Edição bilíngue). Fim de Século Edições, 2003.

HOMERO. *Odisseia*. (Trad. Frederico Lourenço). 10. ed. Lisboa: Livros Cotovia, 2014.

HOMERO. *Odisseia*. (Trad., posfácio e notas: Trajano Vieira; texto em apêndice: Franz Kafka). 1. ed. São Paulo: Ed. 34, 2013. (Edição de bolso com texto integral e mapas).

IONESCO, Eugène. *A cantora careca*. (Trad. Maria Lúcia Pereira). 2. ed. Campinas, SP: Papyrus Editora, 1997. (Coleção Em Cena).

JUNG, Carl G.. *Memórias, sonhos, reflexões*. Reunidas e editadas por Aniela Jaffé. (Trad. Dora Ferreira da Silva). 20. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, s/d.



JURŠIĆ, Barbara. *O(s) fantasma(s) de Fernando Pessoa em O ano da morte de Ricardo Reis*. Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa/ Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2009.

LEONI, Alexandre (ilustração); MORGADO, André F. (roteiro). *A vida oculta de Fernando Pessoa*. São Paulo: SESI-SP Editora, 2015.

LOPES, Teresa Rita. *Deuses e Homens – Homens e Deuses e o teatro inédito de Pessoa*. Ensaio em PDF, s/d. (versão online).

LOPES, Teresa Rita. *Fernando Pessoa et le drame symboliste: héritage et création*. Paris: Éditions de la Différence, 2004.

LOPES, Teresa Rita. *O encontro de Fernando Pessoa com o simbolismo francês*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian-Centre Culturel Portugais, 1983: 571-584. (Acervo: Biblioteca Nacional de Portugal, consulta local).

LOPES, Teresa Rita. *O fascínio e o terror da natureza em Fernando Pessoa*. Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, n° 15, Lisboa, Edições Colibri, 2003: 153-163. (versão online).

LOPES, Teresa Rita. *Pessoa e o “Teatro de Êxtase”*. Ensaio publicado no programa da peça de teatro *O marinheiro*, encenada pelo Teatro Plástico, no Porto (Portugal), 2009. (versão online).

MANOJLOVIĆ, Tatjana. *Personagens da tragédia grega no drama português contemporâneo: demanda da identidade na tríade de Hélia Correia*. Tese de Doutoramento em Estudos Artísticos defendida no Centro de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, sob orientação de Maria João Brilhante, 2008.

MARINHO, Maria de Fátima. *O marinheiro e o “Teatro do Absurdo”*. In: Actas do I Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos. Porto, Centro de Estudos Pessoaanos, 1979.

MARTINS, Fernando Cabral (Coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. 1. ed. Editorial Caminho, 2008.

MIRANDA, Suely Aparecida Zeoula de. *O marinheiro na poesia de Fernando Pessoa: Porto ou travessia?* Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista – UNESP (Orientação de Profª Drª Renata Soares Junqueira/ Araraquara, São Paulo, 2006.

MOISÉS, Carlos Felipe; ZENITH, Richard (Curadoria e textos). *Fernando Pessoa, plural como o universo*. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2010. (Catálogo da exposição realizada em São Paulo, no Museu da Língua Portuguesa, de 24 de agosto de 2010 a 30 de janeiro de 2011; e no Rio de Janeiro, no Centro Cultural Correios, de 23 de março de 2011 a 22 de maio de 2011.

MORAIS, Ricardo Belo de. *O quarto alugado: a vida de Fernando Pessoa revisitada por um velho amigo: biografia romanceada*. (Prefácio: Jerónimo Pizarro). 1. ed. Lisboa: Verso da Kapa, 2014.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou Helenismo e pessimismo*. (Tradução, notas e posfácio: J. Guinsburg). 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich. *Páginas de autobiografia*. (Trad. José Marinho e Delfim Santos Fº). (Coleção Pequena Biblioteca). 1. ed. Lisboa: Guimarães Editora, 2001.

NOGUEIRA, Manuela. *O meu tio Fernando Pessoa*. (Pref. Richard Zenith). 1. ed. Lisboa: Centro Atlântico, 2015.

OLIVEIRA, Debora. *Elementos do drama em O marinheiro*. (Projeto de Iniciação Científica - GEPHILIS/UniABC, Brasil (Orientador: Prof. Ms. Flavio Felicio Botton). In: Todas as Musas. Ano 01. Nº 01. Jul-Dez. 2009.

PIRANDELLO, Luigi. *Um, nenhum e cem mil*. (Trad. Maurício Santana Dias). 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

PLATÃO. *Platão: diálogos (Eutífron; Apologia de Sócrates; Críton; Fédon)*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

PLATÃO. *O banquete*. (Trad., notas e comentários Donaldo Schüler). 1. ed. Porto Alegre, RS: L&PM, 2009.

QUEIROZ, Carlos. *Fernando Pessoa: o poeta e os seus fantasmas (uma conferência e outros documentos inéditos)*. Obras completas de Carlos Queiroz. (Organização, introdução, leitura e notas: Maria Bochicchio). Lisboa: Ática/ Babel, 2011.

REBELLO, Luiz Francisco. *Breve história do teatro português*. (Coleção Saber). 5. ed. Lisboa: Europa-América, 2000: 123-126/ 130-131.

RODRIGUES, Amália. *Versos*. (Editor: Vítor Pavão dos Santos). 7. ed. Lisboa: Edições Cotovia, 2005.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Poemas*. (Pref. António Ramos Rosa). 1. Ed. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2016.

SAMPAIO, Maria de Lurdes. *Marinheiro, de Fernando Pessoa, segundo Alfredo Guisado: leituras à deriva e alguns passeios circulares*. In: *Cadernos de Literatura Comparada N° 20/ Artes da Perversão*. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2009: 328-361.

SANTARENO, Bernardo. *António Marinheiro: o Édipo de Alfama*. 2. ed. Lisboa: Edições Ática, 1966.

SANTOS, Vítor Pavão. *O fado da tua voz: Amália e os poetas*. 1. ed. Lisboa: Bertrand Editora, 2014.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SARTRE, Jean-Paul. *Entre quatro paredes [Huis clos]*. (Tradução e notas: Guilherme de Almeida/ Editor: Victor Civita). 1. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1977. (Coleção Teatro Vivo).

SHAKESPEARE, William. *Hamlet, príncipe da Dinamarca*. In: SHAKESPEARE, William. *Tragédias: Romeu e Julieta; Macbeth; Hamlet, príncipe da Dinamarca; Otelo, o mouro de Veneza*. (Trad. F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes). 1. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

SEABRA, José Augusto. “O drama estático”. In: *Fernando Pessoa ou o Poetodrama*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

SEABRA, José Augusto. *O heterotexto pessoano: ensaios*. Lisboa: Dinalivro, s/d.

SEIXAS, Jacy Alves de. *Percursos de memórias em terras de história: problemáticas atuais*. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia (orgs.). *Memória e (res)sentimentos: indagações sobre uma questão sensível*. 1. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

SENA, Jorge de. *Fernando Pessoa & C<sup>a</sup> heterónima (estudos coligidos 1940-1978)*. 3. ed. Revista e aumentada. Lisboa: Edições 70, 2000.

SENA, Jorge de. *O teatro em Portugal*. Lisboa: Edições 70, 1989.

SERRA, José Pedro. *Pensar o trágico: categorias da tragédia grega*. (Coleção Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas). 1. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/ Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2006.

SOUSA, Rui. *Os bastidores de Orpheu: visões dos do grupo a respeito do seu tempo e do seu projecto*. 1. ed. Lisboa: LusoSofia: Press/ Centro de Literaturas e Culturas

Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2011. (Colecção Ensaio LusoFonias).

SOUZA, Cláudia. *Fernando Pessoa crítico da revista Orpheu*. In: Revista Todas as Musas (ISSN: 2175-1277). Ano 06, Nº 02: Periódico Online, Jan-Jun/ 2015.

STRINDBERG, August. *Inferno*. (Trad. Ivo Barroso). 1. ed. São Paulo: Hedra, 2010.

TABUCCHI, Antonio. *Pessoana Mínima: escritos sobre Fernando Pessoa*. (Temas Portugueses). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

TCHÉKHOV, Anton. *A gaivota*. (Trad./Posfácio: Rubens Figueiredo). 1. ed. São Paulo: Cosac Naif, 2014.

TEATRO MUNICIPAL DE ALMADA. *O marinheiro de Fernando Pessoa; Encenação de Alain Ollivier: Caderno de textos a propósito da estreia*. (Coleção Textos d'Almada. Vários autores) Nº 34, Abril de 2008.

VÁRIOS. *Colóquio Letras – Revista Quadrimestral. Nº 190*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. (Tema: “À volta de «Orpheu»”). ISSN: 0010-1451, Set/Dez 2015a.

VÁRIOS. *Nós, os de «Orpheu»*. (Edição bilingue com catálogo da exposição homônima e CDs. Comissão Científica e Desenvolvimento de Conteúdos para o Catálogo: António Cardiello, Jerónimo Pizarro e Sílvia Laureano Costa). 1. ed. Lisboa: Boca-Casa Fernando Pessoa, 2015b.

VERDE, Cesário. *O livro de Cesário Verde*. (Prefácio de Silva Pinto). Lisboa: Bertrand Editora, 2009.

VOGLER, Christopher. *A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores*. (Trad. e prefácio: Ana Maria Machado). 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

YASBEK, Samir. *O fingidor*. In: *O teatro de Samir Yasbek: A entrevista; O fingidor; A terra prometida*. (Coleção Aplauso) 1. ed. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2006.

ZENITH, Richard; LOPES, Fátima; RÊGO, Manuela (org.). *Os caminhos de Orpheu*. (Catálogos). Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal: Babel, 2015.

### 5.3 Sitiografia

[...] dos sete mares andarilho  
Fosse quem sabe o primeiro  
A contar-me o que inventasse  
Se um olhar de novo brilho  
Ao meu olhar se enlaçasse.

(Trecho da canção “Gaivota”,  
de Alexandre O'Neill)

<http://mundopessoa.blogs.sapo.pt/o-marinheiro-a-obra-prima-teatral-de-804251>

(“*O marinheiro*: a obra-prima teatral de Fernando Pessoa, 100 anos depois da publicação em *Orpheu*”, por Ricardo Belo de Moraes. Acesso em 27/11/2015).

[https://www.youtube.com/watch?v=V6\\_mxp8BZc](https://www.youtube.com/watch?v=V6_mxp8BZc)

(“Íntegra da encenação de *O marinheiro* pela Cia. da Ação! Dança! Teatro”. Acesso em 27/11/2015).

<https://www.youtube.com/watch?v=y1-0V8LtuXk>

(“Trecho da encenação de *O marinheiro* pela Cia. de Teatro de Almada”. Acesso em 27/11/2015).

<http://www.pequenogesto.com.br/index.php/portfolio/detail/o-marinheiro/>

(“Teatro do Pequeno Gesto”. Acessado em 06/12/2015).

[http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/7Sem\\_05.html](http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/7Sem_05.html)

(“Um teatro que sabe o que significa narrar”. Acessado em 06/12/2015).

<http://arquivopessoa.net/textos/805>

(“Arquivo Pessoa - Carta de Pessoa a Armando Côrtes-Rodrigues - 4 Mar. 1915”. Acessado em 20/12/2015).

<http://arquivopessoa.net/typographia/textos/arquivopessoa-3014.pdf>

(“Arquivo Pessoa – Carta de Pessoa a Adolfo Casais Monteiro – 20 Jan. 1935”. Acessado em 20/12/2015).

[http://www.ctalmada.pt/cgi-](http://www.ctalmada.pt/cgi-bin/wnp_db_dynamic_record.pl?dn=db_old_temporada&sn=temporada_07-08&orn=482)

[bin/wnp\\_db\\_dynamic\\_record.pl?dn=db\\_old\\_temporada&sn=temporada\\_07-08&orn=482](http://www.ctalmada.pt/cgi-bin/wnp_db_dynamic_record.pl?dn=db_old_temporada&sn=temporada_07-08&orn=482)

(Sinopse da peça *O marinheiro*, quando de sua montagem em Almada, no Teatro Joaquim Benite, em 2008. Acessado em 12/03/2016).

[http://www.ctalmada.pt/cgi-](http://www.ctalmada.pt/cgi-bin/wnp_db_dynamic_record.pl?dn=db_media&sn=video&orn=19)

[bin/wnp\\_db\\_dynamic\\_record.pl?dn=db\\_media&sn=video&orn=19](http://www.ctalmada.pt/cgi-bin/wnp_db_dynamic_record.pl?dn=db_media&sn=video&orn=19)

(Vídeo da montagem de *O marinheiro*, em 2008, no Teatro Joaquim Benite de Almada. Acessado em 12/03/2016).

[http://www.ctalmada.pt/cgi-](http://www.ctalmada.pt/cgi-bin/wnp_db_dynamic_record.pl?dn=db_imprensa&sn=recortes&orn=225)

[bin/wnp\\_db\\_dynamic\\_record.pl?dn=db\\_imprensa&sn=recortes&orn=225](http://www.ctalmada.pt/cgi-bin/wnp_db_dynamic_record.pl?dn=db_imprensa&sn=recortes&orn=225)

(Matéria televisiva no programa “Zoom” sobre montagem de *O marinheiro* no Teatro Joaquim Benite de Almada, pela RTPN, em 2008. Acessado em 12/03/2016).

[http://www.ctalmada.pt/cgi-](http://www.ctalmada.pt/cgi-bin/wnp_db_dynamic_record.pl?dn=db_imprensa&sn=recortes&orn=220)

[bin/wnp\\_db\\_dynamic\\_record.pl?dn=db\\_imprensa&sn=recortes&orn=220](http://www.ctalmada.pt/cgi-bin/wnp_db_dynamic_record.pl?dn=db_imprensa&sn=recortes&orn=220)

(Matéria televisiva no programa “Câmara Clara” sobre montagem de *O marinheiro* no Teatro Joaquim Benite de Almada, pela RTP2, em 2008. Acessado em 12/03/2016).

<http://photos.hbellamy.com/-/galleries/alain-ollivier/le-marin>

(“Fotos de montagem francesa de *O marinheiro*”. Acessado em 13/03/2016).

<http://lautre-bureau.com/alain-ollivier/fr/le-marin-presse.htm>

(“Fotos de montagem francesa de *O marinheiro*”. Acessado em 13/03/2016).

<https://www.youtube.com/watch?v=CIr2oCO38lg>

(Filme “Conversa acabada”, de João Botelho, sobre Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro. Acessado em 19/10/2016).

<https://www.youtube.com/watch?v=Oear9SEXQKQ>

(Entrevista “George Steiner, escritor e filósofo: o belo e a consolação”. Acessado em 20/10/2016).

<https://www.youtube.com/watch?v=2igS00IHj9Y>

(Trecho de palestra do filósofo brasileiro Oswaldo Giacóia Jr. sobre a morte de Deus em Nietzsche. Acessado em 20/10/2016).

<https://www.youtube.com/watch?v=SuD1vJQxuYs>

(“Martin Heidegger - Humano, Demasiado Humano”. Acessado em 07/11/2016).

<https://www.youtube.com/watch?v=R52xCaypJRw&feature=share>

(Documentário sobre a “Odisseia, de Homero”. Acessado em 12/11/2016).

<https://www.youtube.com/watch?v=P7nA0DNIj4Y>

(“Fernando Pessoa e a revista *Orpheu* – por António Quadros”. Acessado em 13/11/2016).

<https://www.youtube.com/watch?v=kxEjhpzQz7s>

(“Programa Literatura Fundamental – Estúdio Univesp, sobre Mensagem, de Fernando Pessoa. Entrevistada: Paola Poma [USP]”. Acessado em 13/11/2016).

[https://www.youtube.com/watch?v=3b2Q\\_DJDMho](https://www.youtube.com/watch?v=3b2Q_DJDMho)

(“Fernando Pessoa – Documentário, Série Grandes Portugueses. Acessado em 13/11/2016).



[https://www.youtube.com/watch?v=mRtUgA3\\_Mmo](https://www.youtube.com/watch?v=mRtUgA3_Mmo)

(“Literatura Universal – Ilíada, Homero – André Malta. Programa 01”. Acessado em 13/11/2016).

<https://www.youtube.com/watch?v=38QJQmaFuOE>

(“Literatura Universal – Odisséia, Homero – André Malta. Programa 02”. Acessado em 13/11/2016).

<https://www.youtube.com/watch?v=X6DKMbup-MQ&feature=share>

(“Documentário Deuses da Mitologia Grega”. Acessado em 23/11/2016).

<https://www.youtube.com/watch?v=xDQkajbakTc>

(“Documentário: A vida examinada de Sócrates”. Acessado em 24/11/2016).

<https://www.youtube.com/watch?v=b6dCnMwmB0A>

(“Sócrates, Platão, Descartes e Rousseau”. Acessado em 24/11/2016).

<https://www.youtube.com/watch?v=SIJSF-V6yBA>

(“Filme biográfico sobre Sócrates”. Acessado em 25/11/2016).

<https://www.youtube.com/watch?v=PBvZj5Qj3Qs>

(“Documentário: Construindo um Império – Grécia”. Acessado em 26/11/2016).

[https://www.youtube.com/watch?v=\\_a8EoE4XxUA&list=PLzoo5nTBx15JPQ-uk7TRlp\\_vC188\\_vHT\\_&index=3](https://www.youtube.com/watch?v=_a8EoE4XxUA&list=PLzoo5nTBx15JPQ-uk7TRlp_vC188_vHT_&index=3)

(“Introdução ao Mundo Grego”. Acessado em 29/11/2016).

<https://www.dicionariodesimbolos.com.br/numero-3/>

(“Dicionário de símbolos”. Acessado em 09/07/2017).

## 5.4 DVDs e CDs

[...] *Somos a lama do barro divino  
Que cada um julga ser.  
Na minha voz a cantar corre o pranto  
Dum ser que não se entendeu  
E assim procuro encontrar o encanto  
Que a vida pra mim perdeu [...]*

(Trecho da canção “Barro divino”,  
de Álvaro Duarte Simões)

DEBELLIAN, Marcio (diretor do documentário). *O vento lá fora: Cleonice Berardinelli, Maria Bethânia e a poesia de Fernando Pessoa*. (DVD + CD com a íntegra dos poemas lidos). Rio de Janeiro/ São Paulo: Gravadora Biscoito Fino (Selo Quitanda)/ Coprodução Sesc São Paulo, 2014.

OLIVEIRA, André Luiz (Autor das músicas e do projeto). *Fernando Pessoa: Mensagem 2*. (Versão em DVD + *Making Of* da gravação do disco), 2005

VÁRIOS. *Fernando Pessoa: o fado e a alma portuguesa*. (CD de poemas musicados, e interpretados por 20 fadistas, dentre eles, Mariza, Carminho, Camané, Ricardo Ribeiro, Mísia, Cristina Branco, António Zambujo e Ana Moura). Apoios: Seven Muses; Warner Music; Museu do Fado; Antena 1; Fado Património da Humanidade. Lisboa, 2013

### 5.5 Artigos publicados e teses acadêmicas do autor desta dissertação

AGUIAR, Cremilda; BECHARA, Thiago Sogayar. *Maria Campiolo: quem é essa mulher?: Os trinta anos de palco de Cida Moreira*. Monografia de graduação em Jornalismo. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2008.

AURETTA, Christopher Damien (orientador); BECHARA, Thiago Sogayar. *Tragicidade e heranças clássicas no drama estático O marinheiro, de Fernando Pessoa*. Paris: Revue Passages de Paris nº 13, Revue Scientifique de l'Association des Chercheurs et Etudiants Brésiliens en France/ APEB-FR, 2016: 465-481. (ISSN: 1773-0341). [http://www.apebfr.org/passagesdeparis/editione2016-vol2/articles/pdf/PP13\\_Varia2.pdf](http://www.apebfr.org/passagesdeparis/editione2016-vol2/articles/pdf/PP13_Varia2.pdf)

BECHARA, Thiago Sogayar. *Memória cultural: uma abordagem sobre tradição e modernidade, centrada nas décadas de 1950 e 1960 com base na vida e obra do compositor brasileiro Luiz Carlos Paraná (1932-1970)*. Monografia de pós-graduação lato sensu em Jornalismo Cultural. São Paulo: Fundação Armando Alvares Penteado – FAAP, 2011.

## Anexos

### I – Texto integral de *O marinheiro*, extraído de *Orpheu I* (1915)<sup>79</sup>:

**FERNANDO PESSOA**<sup>80</sup>

#### **O MARINHEIRO**

-----

DRAMA ESTÁTICO EM UM QUADRO

a Carlos Franco.

Um quarto que é sem dúvida num castello antigo. Do quarto vê-se que é circular. Ao centro ergue-se, sobre uma eça, um caixão com uma donzella, de branco. Quatro tochas aos cantos. À direita, quasi em frente a quem imagina o quarto, ha uma unica janella, alta e estreita, dando para onde só se vê, entre dois montes longínquos, um pequeno espaço de mar.

Do lado da janella velam trez donzellas. A primeira está sentada em frente à janella, de costas contra a tocha de cima da direita. As outras duas estão sentadas uma de cada lado da janella.

É noite e ha como que um resto vago de luar.

Primeira veladora. – Ainda não deu hora nenhuma.

Segunda. – Não se podia ouvir. Não ha relógio aqui perto. Dentro em pouco deve ser dia.

Terceira. – Não: o horizonte é negro.

Primeira. – Não desejaes, minha irmã, que nos entretenhamos contando o que fômos? É bello e é sempre falso...

Segunda. – Não, não fallemos d'isso. De resto, fômos nós alguma cousa?

Primeira. – Talvez. Eu não sei. Mas, ainda assim, sempre é bello fallar do passado<sup>81</sup>... As horas teem cahido e nós temos guardado silencio. Por mim, tenho

---

<sup>79</sup> ORPHEU I, 2015: 27-39.

<sup>80</sup> Esta transcrição de *O marinheiro*, por razões documentais, optou por respeitar todos os aspetos formais do texto em sua primeira edição na revista *Orpheu I* (1915) a que tive acesso pela edição fac-similada referida em bibliografia, no que se refere à grafia da época e às variações de maiúsculas e minúsculas, bem como demais utilizações gráficas como sublinhados, padrões de marcação das falas e diferenciação de tamanho de fontes entre as didascálias e o restante do texto. Por esta razão, o apelido de Fernando Pessoa aparece no início do texto sem o acento no *o*, ao passo que, ao final do texto, sua assinatura vem grafada como “Pessôa”. Esta e outras diferenças em situações que supunham uma padronização foram, igualmente, mantidas e apresentadas tal como o receberam os primeiros leitores de *Orpheu* no ano de sua publicação.

<sup>81</sup> Será curioso, e talvez enriquecedor em alguma instância, que ao longo da leitura tentemos empreender o exercício de buscar associar a fala de cada veladora a um dos três tempos, passado, presente e futuro. A ludicidade do exercício foi-me proposta nos últimos dias antes da entrega desta dissertação, pela atriz

estado a olhar para a chamma d'aquella vela. Ás vezes treme, outras torna-se mais amarella, outras vezes empallidece. Eu não sei porque é que isso se dá. Mas sabemos nós, minhas irmãs, porque se dá qualquer cousa?...

(uma pausa)

A mesma. – Fallar do passado – isso deve ser bello, porque é inútil e faz tanta pena...

Segunda. – Fallemos, se quiserdes, de um passado que não tivéssemos tido.

Terceira. – Não. Talvez o tivéssemos tido...

Primeira. – Não dizeis senão palavras. É tão triste fallar! É um modo tão falso de nos esquecermos!... Se passeassemos?...

Terceira. – Onde?

Primeira. – Aqui, de um lado para o outro. Ás vezes isso vai buscar sonhos.

Terceira. – De quê?

Primeira. – Não sei. Porque o havia eu de saber?

(uma pausa)

Segunda. – Todo este paiz é muito triste... Aquelle onde eu vivi outr'ora era menos triste. Ao entardecer eu fiava, sentada á minha janella. A janella dava para o mar e ás vezes havia uma ilha ao longe... Muitas vezes eu não fiava; olhava para o mar e esquecia-me de viver. Não sei se era feliz. Já não tornarei a ser aquillo que talvez eu nunca fôsse...

Primeira. – Fóra de aqui, nunca vi o mar. Alli, d'aquella janella, que é a unica de onde o mar se vê, vê-se tão pouco!... O mar de outras terras é bello?

Segunda. – Só o mar de outras terras é que é bello. Aquelle que nós vemos dá-nos sempre saudades d'aquelle que não veremos nunca...

---

brasileira Gabriela Pimenta, a qual identificou, de modo mais ou menos rígido, a obediência da associação à seguinte lógica: a Primeira Veladora tem a essência de seu discurso mais associada ao passado; a Segunda ao futuro; e a Terceira ao presente. Se confirmada, a hipótese seria um endosso das leituras aqui propostas, inclusivamente no que se refere à representação metafórica das Moiras, as quais, ao fabricar, tecer e cortar o fio da vida, estão assim indissociavelmente associadas (dentro da ideia tríplice que herdamos das três veladoras) à noção do *movimento do tempo*, escoando este do passado (Primeira) para o futuro (Segunda), por intermédio do presente (Terceira), implantando, contudo, a dúvida-*mater* sobre qual será o real futuro humano a partir do desenlace da vida.

(uma pausa)

Primeira. – Não dizíamos nós que iam contar o nosso passado?

Segunda. – Não, não dizíamos.

Terceira. – Porque não haverá relógio neste quarto?

Segunda. – Não sei... Mas assim, sem o relógio, tudo é mais afastado e misterioso. A noite pertence mais a si-própria... Quem sabe se nós poderíamos falar assim se soubéssemos a hora que é?

Primeira. – Minha irmã, em mim tudo é triste. Passo dezembros na alma... Estou procurando não olhar para a janella... Sei que de lá se vêem, ao longe, montes... Eu fui feliz para além de montes, outr'ora... Eu era pequenina. Colhia flôres todo o dia e antes de adormecer pedia que não m'as tirassem... Não sei o que isto tem de irreparável que me dá vontade de chorar... Foi longe d'aquí que isto pôde ser... Quando virá o dia?...

Terceira. – Que importa? Elle vem sempre da mesma maneira... sempre, sempre, sempre...

(uma pausa)

Segunda. – Contemos contos umas ás outras... Eu não sei contos nenhuns, mas isso não faz mal... Só viver é que faz mal... Não roçemos pela vida nem a orla das nossas vestes... Não, não vos levanteis. Isso seria um gesto, e cada gesto interrompe um sonho... Neste momento eu não tinha sonho nenhum, mas é-me suave pensar que o podia estar tendo... Mas o passado – porque não fallâmos nós d'elle?

Primeira. – Decidimos não o fazer... Breve raiará o dia e arrepender-nos-hemos... Com a luz os sonhos adormecem... O passado não é senão um sonho... De resto, nem sei o que não é sonho... Se ólho para o presente com muita atenção, parece-me que elle já passou... O que é qualquer cousa? Como é que ella passa? Como é por dentro o modo como ella passa?... Ah, fallemos, minhas irmãs, fallemos alto, fallemos todas juntas... O silencio começa a tomar corpo, começa a ser cousa... Sinto-o envolver-me como uma nevoa... Ah, fallae, fallae!...

Segunda. – Para quê?... Fito-vos a ambas e não vos vejo logo... Parece-me que entre nós se augmentaram abysmos... Tenho que cançar a idéa de que vos posso ver para poder chegar a ver-vos... Este ar quente é frio por dentro, naquella parte que toca na alma... Eu devia agora sentir mãos impossíveis passarem-me pelos cabellos... As

mãos pelos cabellos – é o gesto com que falam das sereias... (*Cruza as mãos sobre os joelhos. Pausa.*) Ainda ha pouco, quando eu não pensava em nada, estava pensando no meu passado...

Primeira. – Eu também devia ter estado a pensar no meu...

Terceira. – Eu já não sei em que pensava... No passado dos outros talvez..., no passado de gente maravilhosa que nunca existiu... Ao pé da casa de minha mãe corria um riacho... Porque é que correria, e porque é que não correria mais longe, ou mais perto?... Ha alguma razão para qualquer cousa ser o que é? Ha para isso qualquer razão verdadeira e real como as minhas mãos?...

Segunda. – As mãos não são verdadeiras nem reaes... São mysterios que habitam na nossa vida... A's vezes, quando fito as minhas mãos, tenho medo de Deus... Não ha vento que mova as chamas das velas, e olhae, ellas movem-se... Para onde se inclinam ellas?... Que pena se alguém pudesse responder!... Sinto-me desejosa de ouvir musicas barbaras que devem agora estar tocando em palacios de outros continentes... E' sempre longe na minha alma... Talvez porque, quando creança, corri atraz das ondas á beira-mar. Levei a vida pela mão entre rochedos, maré-baixa, quando o mar parece ter cruzado as mãos sobre o peito e ter adormecido como uma estatua de anjo para que nunca mais ninguém olhasse...

Terceira. – As vossas phrases lembram-me a minha alma...

Segunda. – É talvez por não serem verdadeiras... Mal sei que as digo... Repito-as seguindo uma voz que não ouço que m'as está segredando... Mas eu devo ter vivido realmente á beira-mar... Sempre que uma cousa ondeia, amo-a... Ha ondas na minha alma... Quando ando embalo-me... Agora eu gostaria de andar... Não o faço porque não vale nunca a pena fazer nada, sobretudo o que se quer fazer... Dos montes é que eu tenho medo... É impossivel que elles sejam tão parados e grandes... Devem ter um segredo de pedra que se recusam a saber que teem... Se d'esta janella, debruçando-me, eu pudesse deixar de ver montes, debruçar-se-hia um momento da minha alma alguém em quem eu me sentisse feliz...

Primeira. – Por mim, amo os montes... Do lado de cá de todos os montes é que a vida é sempre feia... Do lado de lá, onde mora minha mãe, costumavamos sentarmo'nos á sombra dos tamarindos e fallar de ir ver outras terras... Tudo alli era longo e feliz como o canto de duas aves, uma de cada lado do caminho... A floresta não tinha outras clareiras senão os nossos pensamentos... E os nossos sonhos eram de que as arvores projectassem no chão outra calma que não as suas sombras... Foi decerto assim que alli

vivemos, eu e não sei se mais alguém... Dizei-me que isto foi verdade para que eu não tenha de chorar...

Segunda. – Eu vivi entre rochedos e espreitava o mar... A orla da minha saia era fresca e salgada batendo nas minhas pernas nuas... Eu era pequena e barbara... Hoje tenho medo de ter sido... O presente parece-me que durmo... Fallae-me das fadas. Nunca ouvi fallar d'ellas a ninguém... O mar era grande demais para fazer pensar nellas... Na vida aquece ser pequeno... Ereis feliz minha irmã?

Primeira. – Começo neste momento a tel-o sido outr'ora... De resto, tudo aquillo se passou na sombra... As arvores viveram-o mais do que eu... Nunca chegou quem eu mal esperava... E vós, irmã, porque não fallaes?

Terceira. – Tenho horror a de aqui a pouco vos ter já dito o que vos vou dizer. As minhas palavras presentes, mal eu as diga, pertencerão logo ao passado, ficarão fóra de mim, não sei onde, rígidas e fataes... Fallo, e penso nisto na minha garganta, e as minhas palavras parecem-me gente... Tenho um medo maior do que eu. Sinto na minha mão, não sei como, a chave de uma porta desconhecida. E toda eu sou um amuleto ou um sacrario que estivesse com consciencia de si-proprio. E' poristo que me apavora ir, como por uma floresta escura, atravez do mysterio de fallar... E, afinal, quem sabe se eu sou assim e se é isto sem duvida que sinto?...

Primeira. – Custa tanto saber o que se sente quando reparamos em nós!... Mesmo viver sabe a custar tanto quando se dá por isso... Fallae portanto, sem reparardes que existis... Não nos ieis dizer quem ereis?

Terceira. – O que eu era outr'ora já não se lembra de quem sou... Pobre da feliz que eu fui!... Eu vivi entre as sombras dos ramos, e tudo na minha alma é folhas que estremecem. Quando ando ao sol a minha sombra é fresca. Passei a fuga dos meus dias ao lado de fontes, onde eu molhava, quando sonhava de viver, as pontas tranquillas dos meus dedos... A's vezes, á beira dos lagos, debruçava-me e fitava-me... Quando eu sorria, os meus dentes eram mysteriosos na agua... Tinham um sorriso só d'elles, independente do meu... Era sempre sem razão que eu sorria... Fallae-me da morte, do fim de tudo, para que eu sinta uma razão p'ra recordar...

Primeira. – Não fallemos de nada, de nada... Está mais frio, mas porque é que está mais frio? Não ha razão para estar mais frio. Não é bem mais frio que está... Para que é que havemos de fallar?... E' melhor cantar, não sei porquê... O canto, quando a



gente canta de noite<sup>82</sup>, é uma pessoa alegre e sem medo que entra de repente no quarto e o aquece a consolar-nos... Eu podia cantar-vos uma canção que cantávamos em casa de meu passado. Porque é que não quereis que vol-a cante?

Terceira. – Não vale a pena, minha irmã... Quando alguém canta, eu não posso estar commigo. Tenho que não poder recordar-me. E depois todo o meu passado torna-se outro e eu choro uma vida morta que trago commigo e que não vivi nunca. E´ sempre tarde de mais para cantar, assim como é sempre tarde de mais para não cantar...

(uma pausa)

Primeira. – Breve será dia... Guardemos silencio... a vida assim o quer... Ao pé da minha casa natal havia um lago. Eu ia lá e assentava-me á beira d'elle, sobre um tronco de arvore que cahira quasi dentro de agua... Sentava-me na ponta e molhava na agua os pés, esticando para baixo os dedos. Depois olhava excessivamente para as pontas dos pés, mas não era para as ver... Não sei porquê, mas parece-me d'este lago que elle nunca existiu... Lembrar-me d'elle é como não me poder lembrar de nada... Quem sabe porque é que eu digo isto e se fui eu que vivi o que recordo?...

Segunda. – A´ beira-mar somos tristes quando sonhamos... Não podemos ser o que queremos ser, porque o que queremos ser queremol-o sempre ter sido no passado... Quando a onda se espalha e a espuma chia, parece que ha mil vozes minimas a fallar. A espuma só parece ser fresca a quem a julga uma... Tudo é muito e nós não sabemos nada... Quereis que vos conte o que eu sonhava á beira-mar?

Primeira. – Podeis contal-lo, minha irmã, mas nada em nós tem necessidade de que nol-o conteis... Se é bello, tenho já pena de vir a tel-o ouvido. E se não é bello, esperae..., contae-o só depois de o alterardes...

Segunda. – Vou dizer-vol-o. Não é inteiramente falso, porque sem duvida nada é inteiramente falso. Deve ter sido assim... Deve ter sido assim... Um dia que eu dei por mim recostada no cimo frio de um rochedo, e que eu tinha esquecido que tinha pae e mãe e que houvera em mim infancia e outros dias – nesse dia vi ao longe, como uma cousa que eu só pensasse em ver, a passagem vaga de uma vela... Depois ella cessou... Quando reparei para mim, vi que já tinha esse meu sonho... Não sei onde elle teve principio... E nunca tornei a ver outra vela... Nenhuma das velas dos navios que sahem

---

<sup>82</sup> Associação interpretativa do autor desta dissertação com as mônades dionisíacas cantando e dançando na noite para o consolo da vida, em rito báquico.

aqui de um porto se parece com aquella, mesmo quando é lua e os navios passam longe devagar...

Primeira. – Vejo pela janella um navio ao longe. E' talvez aquelle que vistes...

Segunda. – Não, minha irmã; esse que vêdes busca sem duvida um porto qualquér... Não podia ser que aquelle que eu vi buscasse qualquér porto...

Primeira. – Porque é que me respondestes?... Pode ser... Eu não vi navio nenhum pela janella... Desejava ver um e fallei-vos d'elle para não ter pena... Contae nos agora o que foi que sonhastes á beira mar...

Segunda. – Sonhava de um marinheiro que se houvesse perdido numa ilha longínqua. Nessa ilha havia palmeiras hirtas, poucas, e aves vagas passeavam por ellas... Não vi se alguma vez pousavam... Desde que, naufragado, se salvára, o marinheiro vivia alli... Como elle não tinha meio de voltar á patria, e cada vez que se lembrava d'ella soffria, poz-se a sonhar uma patria que nunca tivesse tido; poz-se a fazer ter sido sua uma outra patria, uma outra especie de paiz, com outras especies de paysagens, e outra gente, e outro feitio de passarem pelas ruas e de se debruçarem das janellas... Cada hora elle construía em sonho esta falsa patria, e elle nunca deixava de sonhar, de dia á sombra curta das grandes palmeiras, que se recortava, orlada de bicos, no chão areento e quente; de noite, estendido na praia, de costas, e não reparando nas estrellas.

Primeira. – Não ter havido uma arvore que mosqueasse sobre as minhas mãos estendidas a sombra de um sonho como esse!...

Terceira. – Deixae-a fallar... Não a interrompaes... Ella conhece palavras que as sereias lhe ensinaram... Adormeço para a poder escutar... Dizei, minha irmã, dizei... Meu coração doe-me de não ter sido vós quando sonháveis á beira mar...

Segunda. – Durante annos e annos, dia a dia o marinheiro erguia num sonho contínuo a sua terra natal.. Todos os dias punha uma pedra de sonho nesse edificio impossivel... Breve elle ia tendo um paiz que já tantas vezes havia percorrido. Milhares de horas lembrava-se já de ter passado ao longo de suas costas. Sabia de que côr soiam ser os crepúsculos numa bahia do norte, e como era suave entrar, noite alta, e com a alma recostada no murmurio da agua que o navio abria, num grande porto do sul onde elle passára outr'ora, feliz talvez, das suas mocidades a supposta...

(uma pausa)

Primeira. – Minha irmã, porque é que vos calaes?

Segunda. – Não se deve fallar demasiado... A vida espreita-nos sempre... Toda a hora é materna para os sonhos, mas é preciso não o saber... Quando fallo demais começo a separar-me de mim e a ouvir-me fallar. Isso faz com que me compadeça de mim-própria e sinta demasiadamente o coração. Tenho então uma vontade lacrimosa de o ter nos braços para o poder embalar como a um filho... Vêde: o horizonte empallideceu... O dia não póde já tardar... Será preciso que eu vos falle ainda mais do meu sonho?

Primeira. – Contae sempre, minha irmã, contae sempre... Não pareis de contar, nem repareis em que dias raiam... O dia nunca raia para quem encosta a cabeça no seio das horas sonhadas... Não torçaes as mãos. Isso faz um ruido como o de uma serpente furtiva... Fallae-nos muito mais do vosso sonho. Elle é tão verdadeiro que não tem sentido nenhum. Só pensar em ouvir-vos me toca musica na alma...

Segunda. – Sim, fallar-vos-hei mais d'elle. Mesmo eu preciso de vol-o contar. À medida que o vou contando, é a mim também que o conto... São trez a escutar... (*De repente, olhando para o caixão, e estremecendo.*) Trez não... Não sei... Não sei quantas...

Terceira. – Não falleis assim... Contae depressa, contae outra vez... Não falleis em quantos podem ouvir... Nós nunca sabemos quantas cousas realmente vivem e vêm e escutam... Voltae ao vosso sonho... O marinheiro... O que sonhava o marinheiro?...

Segunda (*mais baixo, numa voz muito lenta*). – Ao principio elle creou as paisagens; depois creou as cidades; creou depois as ruas e as travessas, uma a uma, cinzelando-as na materia da sua alma – uma a uma as ruas, bairro a bairro, até ás muralhas dos caes d'onde elle creou depois os portos... Uma a uma as ruas, e a gente que as percorria e que olhava sobre ellas das janelas... Passou a conhecer certa gente, como quem a reconhece apenas... Ia-lhes conhecendo as vidas passadas e as conversas, e tudo isto era como quem sonha apenas paisagens e as vae vendo... Depois viajava, recordado, atravez do paiz que creara... E assim foi construindo o seu passado... Breve tinha uma outra vida anterior... Tinha já, nessa nova patria, um lugar onde nascera, os logares onde passara a juventude, os portos onde embarcara... Ia tendo tido os companheiros da infancia e depois os amigos e inimigos da sua idade viril... Tudo era differente de como elle o tivera – nem o paiz, nem a gente, nem o seu passado proprio se pareciam com o que haviam sido... Exigís que eu continue?... Causa-me tanta pena

fallar d'isto!... Agora, porque vos fallo d'isto, aprazia-me mais estar-vos falando de outros sonhos...

Terceira. – Continuae, ainda que não saibaes porquê... Quanto mais vos ouço, mais me não pertença...

Primeira. – Será bom realmente que continueis? Deve qualquer historia ter fim? Em todo o caso fallae... Importa tão pouco o que dizemos ou não dizemos... Velamos as horas que passam... O nosso mister é inutil como a Vida...

Segunda. – Um dia, que chovêra muito, e o horizonte estava mais incerto, o marinheiro cançou-se de sonhar... Quiz então recordar a sua patria verdadeira..., mas viu que não se lembrava de nada, que ella não existia para elle... Meninice de que se lembrasse, era a na sua patria de sonho; adolescencia que recordasse, era aquella que se creara... Toda a sua vida tinha sido a sua vida que sonhara... E elle viu que não podia ser que outra vida tivesse existido... Se elle nem de uma rua, nem de uma figura, nem de um gesto materno se lembrava... E da vida que lhe parecia ter sonhado, tudo era real e tinha sido... Nem sequer podia sonhar outro passado, conceber que tivesse tido outro como todos, um momento, podem crer... Ó minhas irmãs, minhas irmãs... Ha qualquer cousa, que não sei o que é, que vos não disse..., qualquer cousa que explicaria isto tudo... A minha alma esfria-me... Mal sei se tenho estado a fallar... Fallae-me, gritae-me, para que eu acorde, para que eu saiba que estou aqui ante vós e que ha cousas que são apenas sonhos...

Primeira (*numa voz muito baixa*). – Não sei que vos diga... Não ousou olhar para as cousas... Esse sonho como continúa?...

Segunda. – Não sei como era o resto... Mal sei como era o resto... Porque é que haverá mais?...

Primeira. – E o que aconteceu depois?

Segunda. – Depois? Depois de quê? Depois é alguma cousa?... Veiu um dia um barco... Veiu um dia um barco... - Sim, sim... só podia ter sido assim... - Veiu um dia um barco, e passou por essa ilha, e não estava lá o marinheiro...

Terceira. – Talvez tivesse regressado á patria... Mas a qual?

Primeira. – Sim, a qual? E o que teriam feito ao marinheiro? Sabel-o-hia alguém?

Segunda. – Porque é que m'ó perguntaes? Ha resposta para alguma cousa?

(uma pausa)

Terceira. – Será absolutamente necessario, mesmo dentro do vosso sonho, que tenha havido esse marinheiro e essa ilha?

Segunda. – Não, minha irmã; nada é absolutamente necessario.

Primeira. – Ao menos, como acabou o sonho?

Segunda. – Não acabou... Não sei... Nenhum sonho acaba... Sei eu ao certo se o não continúo sonhando, se o não sonho sem o saber, se o sonhal-o não é esta cousa vaga a que eu chamo a minha vida?... Não me falleis mais... Principio a estar certa de qualquer cousa, que não sei o que é... Avançam para mim, por uma noite que não é esta, os passos de um horror que desconheço... Quem teria eu ido despertar com o sonho meu que vos contei?... Tenho um medo disforme de que Deus tivesse prohibido o meu sonho... Elle é sem duvida mais real do que Deus permite... Não estejaes silenciosas... Dizei-me ao menos que a noite vae passando, embora eu o saiba... Vêde, começa a ir ser dia... Vêde: vae haver o dia real... Paremos... Não pensemos mais... Não tentemos seguir nesta aventura interior... Quem sabe o que está no fim d'ella?... Tudo isto, minhas irmãs, passou-se na noite... Não falemos mais d'isto, nem a nós-proprias... É humano e conveniente que tomemos, cada qual a sua attitude de tristeza.

Terceira. – Foi-me tão bello escutar-vos... Não digaes que não... Bem sei que não valeu a pena... É porisso que o achei bello... Não foi porisso, mas deixae que eu o diga.. De resto, a musica da vossa voz, que escutei ainda mais que as vossas palavras, deixae-me, talvez só por ser musica, descontente...

Segunda. – Tudo deixa descontente, minha irmã... Os homens que pensam cançam-se de tudo, porque tudo muda. Os homens que passam provam-o, porque mudam com tudo... De eterno e bello ha apenas o sonho... Porque estamos nós falando ainda?...

Primeira. – Não sei... (*olhando para o caixão, em voz mais baixa*) Porque é que se morre?

Segunda. – Talvez por não se sonhar bastante...

Primeira. – É possivel... Não valeria então a pena fecharmo'-nos no sonho e esquecer a vida, para que a morte nos esquecesse?...

Segunda. – Não, minha irmã: nada vale a pena...

Terceira. – Minhas irmãs, é já dia... Vêde, a linha dos montes maravilha-se... Porque não choramos nós?... Aquella que finge estar alli era bella, e nova como nós, e

sonhava também... Estou certa que o sonho d'ella era o mais bello de todos... Ella de que sonharia?...

Primeira. – Fallae mais baixo. Ella escuta-nos talvez, e já sabe para que servem os sonhos...

(uma pausa)

Segunda. – Talvez nada d'isto seja verdade... Todo este silencio, e esta morta, e este dia que começa não são talvez senão um sonho... Olhae bem para tudo isto... Parece-vos que pertence á vida?...

Primeira. – Não sei. Não sei como se é da vida... Ah, como vós estaes parada! E os vossos olhos tão tristes, parece que o estão inutilmente...

Segunda. – Não vale a pena estar triste de outra maneira... Não desejaes que nos calemos? É tão extranho estar a viver... Tudo o que acontece é inacreditavel, tanto na ilha do marinheiro como neste mundo... Vêde, o céu é já verde... O horizonte sorri ouro... Sinto que me ardem os olhos, de eu ter pensado em chorar...

Primeira. – Chorastes, com effeito, minha irmã.

Segunda. – Talvez... Não importa... Que frio é este?... O que é isto?... Ah, é agora... é agora... Dizei-me isto... Dizei-me uma cousa ainda... Porque não será a unica cousa real nisto tudo o marinheiro, e nós e tudo isto aqui apenas um sonho d'elle?...

Primeira. – Não falleis mais, não falleis mais... Isso é tão extranho que deve ser verdade... Não continueis... O que ieis dizer não sei o que é, mas deve ser de mais para a alma o poder ouvir... Tenho medo do que não chegastes a dizer... Vêde, vêde, é dia já... Vêde o dia... Fazei tudo por reparardes só no dia, no dia real, alli fóra... Vêde-o, vêde-o... Elle consola... Não penseis, não olheis para o que pensaes... Vêde-o a vir, o dia... Elle brilha como ouro numa terra da prata. As leves nuvens arredondam-se á medida que se coloram... Se nada existisse, minhas irmãs?... Se tudo fosse, de qualquer modo, absolutamente cousa nenhuma?... Porque olhastes assim?...

(Não lhe respondem. E ninguem olhara de nenhuma maneira.)

A mesma. – Que foi isso que dissestes e que me apavorou?... Senti-o tanto que mal vi o que era... Dizei-me o que foi, para que eu, ouvindo-o segunda vez, já não tenha

tanto mêdo como d'antes... Não, não... Não digaes nada... Não vos pergunto isto para que me respondeaes, mas para fallar apenas, para me não deixar pensar... Tenho medo de me poder lembrar do que foi... Mas foi qualquer cousa de grande e pavoroso como o haver Deus... Deviamos já ter acabado de fallar... Ha tempo já que a nossa conversa perdeu o sentido... O que ha entre nós que nos faz fallar prolonga-se demasiadamente... Ha mais presenças aqui do que as nossas almas... O dia devia ter já raiado... Deviam já ter acordado... Tarda qualquer cousa... Tarda tudo... O que é que se está dando nas cousas de accordo com o nosso horror?... Ah, não me abandoneis... Fallaes commigo, fallaes commigo... Fallaes ao mesmo tempo do que eu para não deixardes sosinha a minha voz... Tenho menos medo á minha voz do que á idéa da minha voz, dentro de mim, se fôr reparar que estou falando...

Terceira. – Que voz é essa com que fallaes?... E' de outra... Vem de uma especie de longe...

Primeira. – Não sei... Não me lembreis isso... Eu devia estar fallando com a voz aguda e tremida do mêdo... Mas já não sei como é que se falla... Entre mim e a minha voz abriu-se um abysmo... Tudo isto, toda esta conversa, e esta noite, e este mêdo – tudo isto devia ter acabado, devia ter acabado de repente, depois do horror que nos dissestes... Começo a sentir que o esqueço, a isso que dissestes, e que me fez pensar que eu devia gritar de uma maneira nova para exprimir um horror de aquelles...

Terceira. – (*para a Segunda*) – Minha irmã, não nos devieis ter contado essa historia. Agora extranho-me viva com mais horror. Contaveis e eu tanto me distrahia que ouvia o sentido das vossas palavras e o seu som separadamente. E parecia-me que vós, e a vossa voz, e o sentido do que dizieis eram trez entes differentes, como trez creaturas que falam e andam.

Segunda. – São realmente trez entes differentes, com vida própria e real. Deus talvez saiba porquê... Ah, mas porque é que fallamos? Quem é que nos faz continuar fallando? Porque fallo eu sem querer fallar? Porque é que já não reparamos que é dia?...

Primeira. – Quem pudesse gritar para despertarmos! Estou a ouvir-me a gritar dentro de mim, mas já não sei o caminho da minha vontade para a minha garganta. Sinto uma necessidade feroz de ter mêdo de que alguém possa agora bater àquella porta. Porque não bate alguém á porta? Seria impossivel e eu tenho necessidade de ter mêdo d'isso, de saber de que é que tenho mêdo... Que extranha que me sinto!... Parece-me já não ter a minha voz... Parte de mim adormeceu e ficou a vêr... O meu pavôr cresceu mas eu já não sei sentil-o... Já não sei em que parte da alma é que se sente... Puzeram

ao meu sentimento do meu corpo uma mortalha de chumbo... Para que foi que nos contastes a vossa historia?

Segunda. – Já não me lembro... Já mal me lembro que a contei... Parece ter sido já ha tanto tempo!... Que somno, que somno absorve o meu modo de olhar para as cousas!... O que é que nós queremos fazer? o que é que nos temos idéa de fazer? – já não sei se é fallar ou não fallar...

Primeira. – Não fallemos mais. Por mim, cança-me o esforço que fazeis para fallar... Dóe-me o intervallo que ha entre o que pensaes e o que dizeis... A minha consciencia boia á tona da somnolencia apavorada dos meus sentidos pela minha pelle... Não sei o que é isto, mas é o que sinto... Preciso dizer phrases confusas, um pouco longas, que custem a dizer... Não sentis tudo isto como uma aranha enorme que nos tece de alma a alma uma teia negra que nos prende?

Segunda. – Não sinto nada... Sinto as minhas sensações como uma cousa que se não sente... Quem é que eu estou sendo?... Quem é que está fallando com a minha voz?... Ah, escutae...

Primeira e Terceira. – Quem foi?

Segunda. – Nada. Não ouvi nada... Quis fingir que ouvia para que vós suppozesseis que ouvieis e eu pudesse crêr que havia alguma cousa a ouvir... Oh, que horror, que horror intimo nos desata a voz da alma, e as sensações dos pensamentos, e nos faz fallar e sentir e pensar quando tudo em nós pede o silencio e o dia e a inconsciencia da vida... Quem é a quinta pessoa neste quarto que estende o braço e nos interrompe sempre que vamos a sentir?...

Primeira. – Para quê tentar apavorar-me?... Não cabe mais terror dentro de mim... Peso excessivamente ao collo de me sentir. Afundei-me toda no lodo morno do que supponho que sinto. Entra-me por todos os sentidos qualquer cousa que m'os pega e m'os vela. Pesam as palpebras a todas as minhas sensações. Prende-se a lingua a todos os meus sentimentos. Um somno fundo colla uma ás outras as idéas de todos os meus gestos... Porque foi que olhastes assim?...

Terceira. – *(numa voz muito lenta e apagada)* – Ah, é agora, é agora... Sim, acordou alguém... Ha gente que acorda... Quando entrar alguém tudo isto acabará... Até lá façamos por crêr que todo este horror foi um longo somno que fomos dormindo... É dia já... Vae acabar tudo... E de tudo isto fica, minha irmã, que só vós sois feliz, porque acreditaes no sonho...



Segunda. – Porque é que m'ó perguntaes? Porque eu o disse? Não, não acredito...

Um gallo canta. A luz, como que subitamente, augmenta. As trez veladoras quedam-se silenciosas e sem olharem umas para as outras.

Não muito longe, por uma estrada, um vago carro geme e chia.

11/12 Outubro, 1913.

FERNANDO PESSÔA.

**Anexo II - Carta de Fernando Pessoa a Mário de Sá-Carneiro, com data de 16 de março de 1916, em que *O marinheiro* é referido, dentro de um desabafo melancólico, mais uma vez numa atmosfera nomeadamente trágica:**

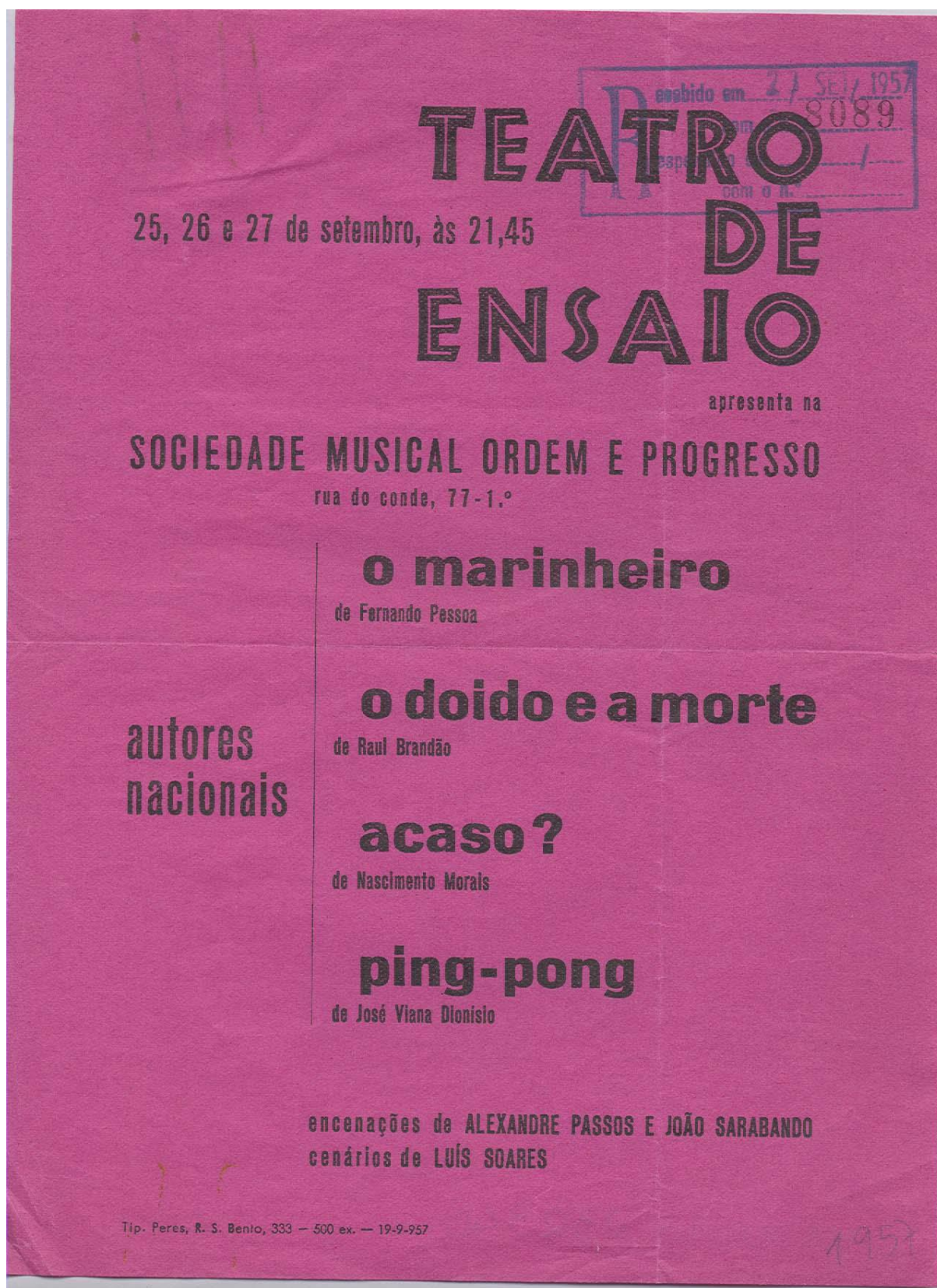
“[...] Pouco mais ou menos isto, mas sem estilo, é o meu estado de alma neste momento. **Como à veladora do *Marinheiro* ardem-me os olhos, de ter pensado em chorar.** Dói-me a vida aos poucos, a goles, por interstícios. Tudo isto está impresso em tipo muito pequeno num livro com a brochura a descoser-se.

“Se eu não estivesse escrevendo a você, teria que lhe jurar que esta carta é sincera, e que as cousas de nexo histórico que aí vão saíram espontâneas do que sinto. Mas você sentirá bem que esta **tragédia irrepresentável** é de uma realidade de cabide ou de chávena – cheia de aqui e de agora, e passando-se na minha alma como o verde nas folhas.”<sup>83</sup>

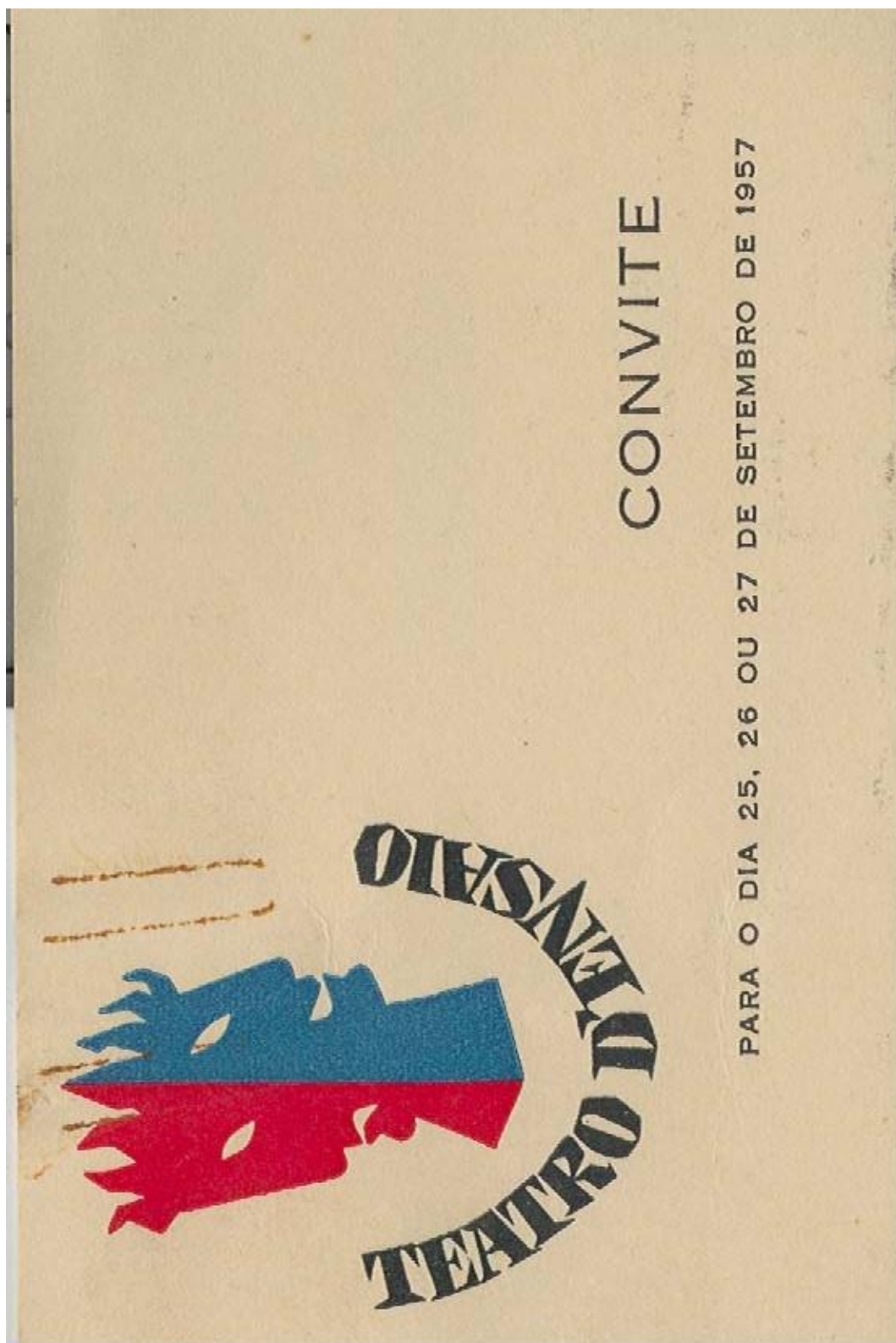
---

<sup>83</sup> [BNP/E<sub>3</sub>, 114<sup>3</sup>-35<sup>7</sup>]. In: PESSOA, 2010: 18. (Negritos meus).

**Anexo III - Capa do programa referente à montagem de 1957 (Acervo: Museu Nacional do Teatro e da Dança, Lisboa):**



**Anexo IV - Convite para uma das sessões do Teatro D'Ensaio, dentre as quais estava O marinheiro, montagem de 1957 (Acervo: Museu Nacional do Teatro e da Dança, Lisboa):**



## Apêndices

### I – Relatório sobre *O marinheiro*, de Fernando Pessoa (montagem de 1957).<sup>84</sup>

*Existirmos. A que será que se destina? [...]  
Apenas a matéria Vida era tão fina.*

(Trecho da canção *Cajuína*, de Caetano Veloso).

Uma provável primeira encenação de *O marinheiro*<sup>85</sup>, somente em setembro de 1957 (se assim o for, 44 anos depois de escrita) possui uma importância ainda maior do que já conteria a apresentação de uma obra inédita em palco de um grande autor, como Fernando Pessoa, independente de consensos críticos. Tem ainda o mérito de apostar na teatralização de um texto complexo e fundador em grande medida da nova estética moderna em Portugal.

Este centra-se na “revelação das almas através das palavras trocadas” em cena pelas personagens das três irmãs que, sem moverem-se, velam um corpo finado, no centro do salão, em estrutura de alto teor simbólico e onírico, sem que nada efetivamente aconteça às veladoras, ou sem que cada fala nos conduza à compreensão de uma progressão dramática qualquer ou ao aprofundamento, ainda que meramente retórico, em algum tema pontual, senão para o significado concreto e metafórico apenas daquilo mesmo que se diz, e nada além desse sem fim em si mesmo de tédio e circularidade do tempo.

De grande atualidade dramática e filosófica, o texto foi levado à cena em setembro de 1957 pela Companhia Teatro de Ensaio (Teatro D’Ensaio) no teatro ainda hoje existente, embora em condições precárias e de extrema decadência, da Sociedade

---

<sup>84</sup> Versão editada do relatório produzido para a disciplina “Documentação de Teatro (anos 50 e 60 do séc. XX)”, ministrada pela Profª Drª Sebastiana Fadda, a qual solicitou o preenchimento de grelhas sobre espetáculos cujos principais dados artísticos e técnicos não fossem constantes ainda do CETBase da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Para o preenchimento da lacuna referente à montagem de *O marinheiro* em 1957, lancei mão de documentos encontrados no acervo do Museu Nacional do Teatro e da Dança, em Lisboa, e pude determinar informações como dia e mês da apresentação, horário, local e endereço do teatro, companhia, encenadores, cenógrafo, além de ter ido pessoalmente ao teatro, ainda existente, em busca de novas informações sobre esta primeira montagem, ainda pouco conhecida, de *O marinheiro*.

<sup>85</sup> Quase um ano após a redação deste texto, encontrei uma confirmação de ter sido, de fato, esta a primeira montagem da peça: “Nenhuma sala se lembraria de representar o «drama estático» *O marinheiro*, de Fernando Pessoa, publicado no *Orpheu* nº 1, **que só em 1957 foi a palco numa sala experimental de Lisboa**. Em compensação, havia sempre várias revistas em cena.” (DIX, 2015: 92. Negrito meu).



Musical Ordem e Progresso, na rua do Conde, 77, 1º andar, fundos (não confundir com o então já há muito extinto Teatro da Rua dos Condes, à esquina com a atual praça dos Restauradores), aos fundos da sede da sociedade, em Lisboa. Contou com encenação de Alexandre Passos e João Sarabando, e cenário de Luís Soares. Na capa do programa do espetáculo, pertencente ao acervo do Museu Nacional do Teatro e da Dança, onde encontrei estes dados que vêm preencher uma importante lacuna na base virtual do Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa, encontra-se referência de encenações de outros espetáculos, todos no mesmo local e pelo mesmo grupo, e cuja referência de datas (única para todos) é apenas “25 a 27 de setembro de 1957”, o que nos leva a crer que, em sendo o primeiro da lista das peças apresentadas, *O marinheiro* ter-se-ia representado a 25, mais precisamente às 21h45.

Contudo, novas informações, capazes de suprir não somente esta dúvida mas uma série de outras lacunas sobre aquela que teria sido a primeira das tantas montagens do texto pessoano (ou feitas a partir dele) estão ainda sendo buscadas no arquivo remanescente da Sociedade Musical Ordem e Progresso, a meu pedido, quando lá estive conversando com o diretor da associação, o sr. João Ferrero, o qual comprometeu-se a abrir as caixas de documentos relativos à história da sociedade, “guardados” no sótão do prédio, mais precisamente localizado sobre o palco do referido teatro, e cujo teto, há alguns anos veio abaixo com os vendavais de uma grande tempestade, o que levou à perda de grande parte do material. Até o momento de entrega deste relatório, infelizmente João Ferrero ainda não havia conseguido cumprir sua promessa. Contudo, disse-me ter conversado com o mais antigo associado da casa, com esperanças de que este pudesse recordar-se da montagem de *O marinheiro*, mas lamentavelmente não foi este o caso.

De toda maneira, em face da única informação até o presente momento constante no CETbase, isto é, a da representação de *O marinheiro* no ano de 1957 (sem informar a companhia, a data precisa, a hora, o teatro, o contexto), pôde-se, com tal pesquisa, levantar dados significativos para o enriquecimento e aprofundamento das possibilidades de estudos sobre este título pessoano, bem como para a democratização dessas informações históricas à comunidade toda, com enfoque nos pesquisadores da área, por meio de um sistema virtual aberto e de fácil acesso.

Thiago Sogayar Bechara  
Novembro de 2015, Lisboa.

**Apêndice II – Reflexão acadêmica para a disciplina de Edição de Teatro I, acerca da questão da auto-tradução em Fernando Pessoa, n' *O marinheiro*, a partir das pesquisas de Claudia Fischer.**

[...] A primeira singularidade dos manuscritos de *O marinheiro* é, para já, a pequena quantidade em que aparecem, algo no mínimo atípico, se pensarmos que Pessoa arquivava todo tipo de papéis que contivessem notas, rascunhos, textos ou quaisquer tipos de registros feitos por ele, dos mais insignificantes e cotidianos até àqueles que mudaram o cenário estético de Portugal. A estranheza torna-se ainda maior se levarmos em conta o fato de *O marinheiro*, ao contrário do restante de sua obra dramática, ser o único texto concluído e, por fim, publicado, donde se depreenderia a existência de um manuscrito com sua versão completa, ou mesmo das provas tipográficas. Ao contrário, o que a pesquisadora Claudia Fischer encontrou no espólio do autor foi um número reduzidíssimo de folhas. E é neste contexto que se coloca a segunda das singularidades acima aludidas: o caráter fragmentário desses registros, já que não apenas são poucos os testemunhos com excertos de *O marinheiro*, como de igual modo pulverizados em breves anotações e trechos, em cantos de páginas usadas para outras finalidades, em sua maioria.

Vale a pena ainda lembrarmos que, em sua busca no espólio pessoano, Fischer encontrou apenas 25 folhas em que aparecem trechos do drama estático em francês e inglês, e um número ainda menor em português, o que, segundo a pesquisadora, é desprezível do ponto de vista da constituição de um *corpus* de estudo sobre a gênese da peça.<sup>86</sup> Ainda sobre isso, uma terceira singularidade se coloca: O fato de a maior parte desses manuscritos ter sido escrita noutros idiomas deu ensejo a que Claudia Fischer estruturasse seu estudo comparado ao analisar o material até então desconhecido e a versão publicada de *O marinheiro*, chegando às seguintes evidências: a peça teria sido iniciada em francês, dada provavelmente a influência do poeta belga de língua francesa Maurice Maeterlinck sobre a elaboração de um drama de raiz simbolista – mas teria sido

---

<sup>86</sup> Não existe no espólio da biblioteca pessoal de Fernando Pessoa um exemplar de “trabalho” da revista *Orpheu*, com anotações suas talvez, como se depreenderia que houvesse, ou indicações para uma nova edição de *O marinheiro*, como sabemos que anos depois chegou a ser idealizada. Segundo minhas pesquisas junto à instituição Casa-Museu Fernando Pessoa, em Lisboa, recebi a informação de que o exemplar do autor fora leiloado recentemente para um colecionador particular anônimo, informação que, entretanto, contrasta com a encontrada no artigo de Claudia Fischer, a qual diz que no espólio do autor português nunca um exemplar de *Orpheu* chegou a ser catalogado sequer. Seja como for, o fato é a dificuldade de encontrar documentos que testemunhem processos criativos relativos ao drama estático em questão.

iniciada com o intento de ultrapassar os limites que Pessoa via na obra maeterlinckiana, que Álvaro de Campos rechaçou em *Ultimatum*, mas que o ortônimo conhecia bem e tomou por referência, ainda que para suplantá-la.

Segundo Fischer, os fragmentos em francês de *Le matelot* confirmam o que já se sabia sobre Pessoa ler fluentemente em francês, por sua formação materna nesta língua, mas não escrever com o mesmo à-vontade, o que levou a pesquisadora a concluir, em suas observações, que o poeta, não tendo fôlego para levar a cabo a obra na língua de Maeterlinck, passou a continuá-la em português, com projeto de retraduzi-la, quando pronta, novamente para o francês e também para o inglês<sup>87</sup>. Não apenas os excertos em português no meio de frases francesas revelam certa dificuldade de expressar-se plenamente nesta língua, tomando de empréstimo o auxílio daquela, mas de igual modo Fischer conduz-nos à percepção de que as mesmas falas das veladoras encontradas em francês são, em diversos aspetos, mais pobres que as suas correspondentes em português, seja na eficácia e raridade poética das metáforas, seja em questões de ordem mesmo semântica.

Ora, em se tratando de um poeta da estirpe de Pessoa, e sendo bem conhecido seu estilo, construções frasais e léxico usado mais frequentemente, o mais lógico seria que, caso o francês fosse a língua de chegada de uma auto-tradução, a qualidade literária alcançada na versão em português fosse ou suplantada ou ao menos mantida. E o que ocorre é justamente o contrário, o que levou à hipótese, de todo perfeitamente coerente e plausível, de que o texto, escrito originalmente em francês, tenha-se debatido com limitações de Pessoa num processo criativo neste idioma, tendo-o então aprimorado em português, e neste idioma prosseguido sua escrita da peça – já nessa altura bastante fragmentária, o que justificaria, não de todo, mas em grande parte, a dissipada ocorrência de trechos de *O marinheiro* em seu espólio. Isto não impediria ainda, como salienta Claudia Fischer, o projeto que Pessoa tinha, como mencionado, de voltar a

---

<sup>87</sup> Fernando Pessoa, mesmo após a publicação de *O marinheiro* em *Orpheu*, deixou em sua correspondência indícios inequívocos de sua intenção de republicar a obra, com emendas e alterações que não apenas julgava necessárias, mas nas quais parece ter trabalhado ao longo de toda a sua vida, empenhando-se até seus últimos anos na elaboração de uma nova versão para ir a prelo, o que acabou não ocorrendo, e é também acerca deste material, isto é, dos testemunhos dessas emendas e correções, que as limitações editoriais para uma nova fixação de *O marinheiro* recaem, já que, se por um lado, mesmo na ausência de uma gênese mais unificada, tem-se fixada a versão publicada em 1915, por outro, a julgar pelas buscas até então infrutíferas no espólio pessoano, as futuras edições críticas do drama estático terão de conformar-se, salvo engano, em não poder apresentar aquela que seria uma segunda versão da peça, o que enriqueceria sobremaneira a discussão acerca não só das temáticas nela abordadas, como é de se supor, mas também a reflexão sobre o fazer editorial, na busca de critérios sobre qual das duas versões dever-se-ia ser tomada como referencial – ou, então, de que modo pôr ambas as versões em dialogismo, traçando os possíveis caminhos de uma interlocução textual etc.



traduzir seu drama para os outros dois idiomas que falava, depois de pronto, considerando os planos de divulgação internacional que tinha para a peça, bem como para *Orpheu*.

Ainda assim, contudo, é de se presumir que ao menos uma versão manuscrita ou datilografada da peça na sua versão completa tenha sido produzida. E, neste caso, é novamente instigante que, ao ter enviado o material para a tipografia, Pessoa não tenha tido o cuidado ou o interesse de guardar consigo uma cópia da versão completa de sua obra, como de resto o fez com quase todo o restante de seu acervo, seja com poemas, textos em prosa, correspondências etc. Seja como for, pondo de parte conjecturas e hipóteses inférteis, por não terem como se confirmar fora do terreno da especulação, resta aos futuros editores do drama estático incorporarem este processo reflexivo em suas edições críticas, não apenas informando o leitor sobre os limites intrínsecos impostos pelas particularidades desta peça editorial, como buscando usá-los a favor de um aprofundamento das reflexões acerca do “fazer editorial”, isto é, da variedade de situações adversas com que nos deparamos ao tentar fixar de modo consistente, coerente e o mais completo possível um texto e sua gênese, com vista a uma melhor contextualização dele e, portanto, um mais proveitoso processo de leitura.

Acerca do segundo ensaio a ser apresentado para esta disciplina de Edição de Teatro I, ministrada pelo professor José Camões, resta ainda dizer que ele procurará, tendo em vista essa análise introdutória das singularidades documentais, incorporá-las à descrição da proposta de edição do referido drama pessoano, para além da justificativa das escolhas editoriais tomadas na busca de uma proposta crítica séria, e que esteja em comunhão com aquilo que compreendemos como a proposta almejada pelo autor na escritura de seu drama, dentro dos limites de inferência a esse respeito que nos forem possíveis.

Thiago Sogayar Bechara  
Dezembro de 2016, Lisboa.

**Apêndice III – Poemas de Thiago Sogayar Bechara motivados pela reflexão acadêmica deste trabalho de mestrado.**

**Pós-Humano**

Sou filho do girar do tempo, o Pleonasma da História,  
oráculo do já vivido e nunca lembrado.

Presente é o escrever de areias futuras  
já ter sido. E o replantio dos olivais  
sempre será o plantio dos mesmos olivais.

Sou Chronos oceânico a revisitar,  
com outras águas, as mesmas margens  
(re)banhadas, pelo que é o nunca e o sempre.

Rebanho sacrificial, é a rês de mim  
que me imolo e oferto a cada dia solitário,  
pela compreensão inatingível,  
senão à mansão bolorenta de Hades,  
do mistério que é o haver

auroras de róseos dedos despontando ao longe.

São *mesmas* as margens, nunca o rio!

Nem mar há – pois o que é ser o mar e a Natureza,  
partes sem um todo, caeirianamente Ulisses;  
edipianamente Sigmund Freud – cotidianamente  
Tróia, que nunca deságua, nem tem enfim.

Serenissimamente em Guerra para o retorno do  
Eterno retorno à

Ítaca, que já não sei qual é,

nem onde, por afinal ter descoberto

que eu o nunca soube!

Óh, Chronos, simulante;

banho-me enfim no azeite perfumado  
das ninfas que me retiverem, e entendo,  
pelo concluir seu giro os ponteiros de um relógio

[que não há,

que há afinal bem pouco do nada que há,

para se entender.

Deito-me então com a fêmea que é-me algoz  
e gozo estar atado a seu divino e malévolo ventre,  
após tê-la desmascarado –

e o que terá sido isto afinal, se no ineficaz retorno  
não sei donde vim nem pr'onde,  
e desmascarar torna-se o mesmo que mascarar?

Se me devora o fígado o abutre no escarpado monte,  
por luzes nem sequer obtidas.

Se me rola por cima o peso de Sísifo,  
o reiniciar de anos, pois se me rola por dentro abaixo  
a Grécia inteira com seus reis e lanças  
e deuses e suas vinhas delirantes. Se me retorna,

rolando Olimpo todo sobre minha cabeça de homem,  
 e minhas sensacionistas odes, o peso do mundo  
 vivido em si com o propósito de ensinar  
 que ele retorna – e o que é isto de retornar, se saber isto  
     é ignorar tudo!  
 E se voltar é já um não ter ido.

Nasci humano para o azar dos deuses  
 que não conformam em mim a divindade.  
 Incrédulo serei para o haver razões e lógicas;  
 contudo, incapaz de me resignar reduzido à mesquinhez  
 autômata da minha finitude sem motivos para já ter sido.  
 Resigno-me a saber que morro – não se resignar é  
     o mesmo que se resignar.  
 E rebelar-se é morrer mais rápido,  
 Pelas mãos do reconhecimento deflagrado de Hades.  
 Não lhe concedo tais honras.  
 Para o azar dos deuses, vivo o disfarce trágico  
 que é fingir que os ignoro,  
 sabendo que também fingir para eles é o mesmo que  
     [não fingir (e mostrar que se os sabe).  
 Nada adianta! Prisioneiro nos escombros  
 do meu terramoto! Nada!  
 Vim de não sei quando – saberei eu donde ou de quantos  
 terremotos sobrevivente? Vou para outros tantos,  
 não sou Sísifo: sou a pedra!  
 Nem Édipo, mas seus olhos!  
 Não sou Ulisses: sou Ítaca!  
 Nem Homero, sou a História!  
 Morro e renasço, no regaço – laço – do  
 ser pós-Humano para o azar dos deuses.

04/01/2017, Ribeirão Claro, Paraná.

### **ConTudos...**

Susto!  
 Preciso de silêncio! Susto por tudo que vejo e sinto.  
 A vida inda é em mim espantar-se.  
 E aqueles que inda não fui e talvez nunca serei, dão-me pena,  
 mas nem por isso deixam de estar em mim  
 na forma do desejo que eu possuo de que eles vivam.  
 Susto, sinto o susto também deste desejo,  
 estúpido como todos os desejos,  
 porque desejar é não ter, e não se pode querer ter  
     o que não se tem.  
 Silêncio, o silêncio da Noite, o silêncio literário, sagrado, divino, litúrgico,  
 pronto a ser rompido pela primeira palavra-em-brasa que o ferir no ar;  
 este silêncio é que sou eu – não o sentido da palavra que o preencha. Porque  
 todo sentido é falso. A vida é falsa,

o Homem mente – Deus, como foste criar a mentira e os mentirosos que nela se consubstanciam! Não bastou o platônico ideal da mentira a sujar o mundo com seus

[CONTUDOS!;

Lançaste-te ainda a criar condições para o conceito materializar-se pela boca dos homens

(e a palavra age! É drama encarnado – e susto, como espanta-me o haver formigas e gente com história e afetos em toda parte do mundo que piso).

Deus, quem és tu que em não havendo inda te invoco  
como se cresse que houvesse? Quem és o espanto que se me infunde  
na alma o sentir do meu próprio coração?

Há Vida! Susto! Silêncio que é o máximo de vozes juntas a espantarem-se  
e que, tantas, vão cancelando-se umas às outras – vetores trágicos  
a tracionarem-se por sentidos opostos da mesma estrada.  
Estática caleche inerte sob o jugo das minhas mãos,  
que não são mãos nem subjugam porque são falsas como o sono;  
falsas como as pulsões da existência – o que é o existir? – travando,  
no centro silencioso e atônito de suas forças, o objeto de sua ação.

Sou eu a caleche impávida-colosso, chocada, domada, condicionada,  
sobre rodas velozes de chumbo a cravarem-se na terra a criar raízes.  
Sou este Édipo fugitivo de si, ineficaz, redundante, ridículo, silente e cego;  
cego antes de se cegar, por *isso* CEGO – não porque se cegou.  
Sou o títere, alheio à vontade, sem sombra de autonomia, sem destino,  
porque pleno de destinos.

Silêncio! Chiiiiuuu! Silêncio, preciso de silêncio para não pensar,  
nem ser, nem querer! Não adianta...  
Silêncio assustado para ter forças para me entregar, enfim; para aceitar  
que não sou especial nem raro nem existente,  
mas a caleche ganha motor cada vez mais – quando mais carece ser veículo de tração  
animal sem bestas que a forcem para além dos deuses  
- um de cada lado – disputando cada qual sua cota de rodas e freios.

A revolução industrial equipa o coche de vontade própria – para quê?,  
se os deuses aí então é que se enraivecem mais, e redobram seus argumentos  
viris de que a caldeira a desejar deitar fumos e rumos próprios jamais será senão  
escrava,

a fornecer o sentido que lhe for imposto – e o que é também ter sentido?  
Motor, trilhos, carvão – autonomia... qual?, se querer e agir não basta para se sair do  
lodo em que se patina; e o comboio segue atolado nos ferros dos seus trilhos.  
A estrada de ferro fica obstruída no silêncio abandonado dos deuses, desesperado  
porque sem direito de deles esperar qualquer coisa; no silêncio que é o estar-se parado  
por fora a lutar; formigas contra elefantes algarvios.

Há Deus? Há Vida? Há formigas e elefantes? Há o haver? O que é isto afinal?  
Susto, preciso de silêncio para entender a inação do seu próprio silêncio.  
Planície vazia sem rumos, nem flores, nem casas, nem torres de fumaças a dar índices  
da civilização.

Acima o céu!

Abaixo, tudo!

E se me dobra o interesse doentio pelo *pathos* do que não há  
e que por isso mesmo é tão insignificamente interessante que me incita,  
pela única razão de eu fazer parte deste circo de misérias  
que é ter de fingir que creio.

Não fingir é degolar-se. Fingir é degolar-se.  
 Faria tudo para seguir sempre havendo,  
 mas mesmo optando por fingir e degolar-me no Universo dos símbolos,  
 ainda assim, morre-se! Concretude!  
 Susto! Silêncio! Olhos perdidos no vazio...  
 Morre-se! Isto é: não morrem os outros, o que é terrível mas aceitável:  
 morre-se! Morremos nós – e isto é que não.  
 O silêncio do mamoeiro do meu quintal é que é silêncio.  
 Morre, mas não sabe disso. Não saber é que permite o silêncio sem espanto.  
 Desses tu, meu Deus, ao mamoeiro o saber-se, e quanta fulminação interior em forma  
 de sementes e polpa não faria deste silêncio um crepitar de fogueira que nunca se  
 extingue nem mata, só tortura.  
 Caso de si algo ele soubesse...

CONTUDOS! CONTUDOS! CONTUDOS!

A vida é haver poréns e abismos – e aí de nós quando os não mais tivermos.  
 Arre! Basta!  
 Respirar exaure-me os pulmões!  
 Vire-se a folhinha atroz do calendário,  
 que eu finjo crer no advento de uma nova ERA!

30/12/2016, Ribeirão Claro-PR.

### **Ode garítima**

*Para Anabela Mendes.*

*Ó minha Belinha, eu hei-de ir, hei-de ir  
 jurar a verdade, que eu não sei mentir...*

Chiavam meus pensamentos imersos  
 na massa musical, metálica dos trilhos.  
 Meus Campos, cá desta minha mansarda de telhados verdes,  
 ao pé de Santa Engrácia,  
 são as campinas do mundo inteiro para onde  
 levam as prolongações metafísicas, no além das plataformas.  
 Vastas ribatejas invernadas, são os lindos jardins de Santarém;  
 Fundão do Convento de Anti-Cristo  
 que é Tomar a estação de Santa Apolónia  
 - sem santa ou religião nenhuma - e Todas!

*Larai lai lai lai... lará lá lá lá...  
 Tu vais pra Lisboa, deixas-me ficar...*

Andá lá ver, ó menina, o comboio a dar partida.  
 Deste tu o apito à gare da nascença  
 a deslizares trilhos invisíveis. E eis-me,  
 que coleí-me a ti, aderido, ancestral, ferruginoso

à liturgia das gares.  
 Espectro arquitetônico da inexistência, vento  
 de ferro a fluir etéreo  
 no intervalo inexistente entre o chegar e ir.  
 Vir-se! Ventre de pulsões  
 sanguíneas díspares  
 no aguardo cômico do próximo mover-se  
 dos ponteiros.  
 Do alto, à minha água-furtada, sou-lhes bucólica paisagem, e dominical,  
 sol tépido e tímido dos que prostrados pelo sono da manhã  
 escoram-se autómatos ao vidro baço de sua janela;  
 da entranha do comboio,  
 eu sou Alfama, todo-eu bairro inteiro, sardinhas e varinas  
 adormecidas pela madrugada.  
 Sou-lhes cá hoje, da minha janela embaciada,  
 a memória das naus; do que Alfama tivesse sido  
 antes de Santa Apolónia raiar seu Tejo incansavelmente.  
 Eu os vejo, lá abaixo, alcançar o comboio das 9h45,  
 pontual como o paralelismo dos carris com as águas  
 - até estas cruzarem-se à linha férrea  
 (nada é pontual nem totalmente paralelo).  
*And now!*, que o comboio já vai longe, viajo na memória-Nau deles  
 como já parte de um passado produzido para compor seu quadro ideal  
 do que deva ser eu tido como um momento de seus passados.  
 Eu, que nem sabem que os sei; que me veem  
 e não veem que os enxergo e existo,  
 pois viverei consternado e promíscuo  
 do alto trono do meu sagrado anonimato beira-rio...  
 ocluso, eu, pelo reflexo das águas no vidro, eu,  
 que me encobrem e mascaram do que veriam  
 em espelho, do trem, se me olhassem...  
 Eu... sigo por dentro deles, os que são em mim  
 verdura e azul invernal de outonos chuvosos  
 a aquecer doirados os antagonismos do Tempo.  
 O Tempo que só sei que passa por mo dizerem meus olhos  
 a girar vazios pela memória das rodas do trem,  
 que são os cais vazios da estação estagnada no meu peito.  
 Memória viva de todos que um dia por ali passaram.  
 Mas o que é terem por ali passado?  
 Mostram-mo os olhos da voz que de dentro do comboio  
 agora já sei que anuncia:

#### PRÓXIMA PARAGEM - LISBOA ORIENTE.

A gare à gare das gares.  
 Ode *garítima* dos meus desassosseGARES  
 que viajam sem saber que a areia escorre,  
 embora mostrem-me meus olhos o deserto da ligação calcificada;  
 ligação dos caminhos sobre os trilhos  
 sobre pedriscos bem assentados e limpos...

Limpos pelas mãos sujas dos uniformizados homens  
 - mãos-de-aço da C.P. -,  
 quase tão mecânicos funcionários a colher,  
 com as pinças metálicas que se fecham,  
 os papéis deitados ao fosso; quanto é mecânico o ir a Tomar  
 - o destino humano, pelo descarrilar do *outrar-se*...  
 duma só talagada, flagrante “delitro” desta farpela de mim  
 que é ser também trajado pelo quem me vê.

Póvoa.....

Alverca..... Vila Franca de Xira.....

Azambuja..... Virtudes.....

sobreiros,  
           sobreiros,  
                   sobreiros...

Reguengo,.....

Vale Pedra, Pontével..... Setil.....

Santana-Cartaxo.....

.....

trilhos,  
           trilhos,  
                   trilhos,  
                           trilhos,  
                           trilhos,  
                           trilhos,  
                           trilhos,  
                           trilhos,  
                           trilhos...

O destino deste dia, em sendo o mesmo,  
       é sempre outro ao passar do meu coração  
       que ainda bate;  
 a cada paragem é outra viagem...  
 e a mesma cidade final torna-se também outra  
 porque existe emoldurada pela existência das demais.  
 E a cada aproximar-se inapreensível do comboio,  
       o destino deste domingo é outro  
       porque a mesma Tomar-Templária  
       deste desatino que observo  
 é mais real e próxima e passível de ir-se construindo  
       nas memórias de futuro de quem observo  
 e que já me não vê da janela baça do seu vagão,  
 mas pensa em mim embora o não saiba;  
       e eu, que disse que o observo?,  
       não flagro: sou-o,  
       antes e definitivamente.

Ainda que a impermanência caleidoscópica da aproximação do comboio  
 torne-o também sempre outro, e portanto a mim (por estar nele);  
       logo a mim, que se disse “definitivamente” para qualquer coisa que seja,

por não haver a palavra “definitivamente” em nenhum dicionário  
sou obrigado a assumir que minto.

*Jurar a verdade que eu não sei mentir.  
Larai lai lai lai...*

Como minto também ao endossar a crescente existência  
de Tomar para quem dela se aproxima.  
A concretude dos lugares torna-os idênticos a quaisquer outros  
E inexistentes no plano do sonho...

Não!!! Não!!! Aproximar-se mais é distanciar-se mais!!!

Resta em sua memória de mim,  
o que este não-eu  
(como pouco sagazmente se costuma entender o *outro*)  
traz sobre si em si. Frenética frenagem,  
posterior acelerar. Êxtase dos gritos ululantes  
do contraditório.

Gritos! Gritos sem nenhum sentido para além de serem gritos  
às Portas-do-Sol. Nem sequer há um de quem.

São, somente, sem dono - como o apito da diligência muito ao longe.  
Não vem de lugar algum nem pra nenhures ela parte.  
A diligência é apenas a diligência a apitar.  
A diligência-artigo-definido. A única possível. A toda abstratamente!  
A que há e apita e vibra o chão dos prados e das distâncias  
quando existe nos curtos segundos em que sacode  
os ares e baloiça a terra tornando-a mares de tedioso marulhar,  
até que volte tudo a ser terra novamente –  
que é outro tipo de água a ondear-nos.

E dentro do vagão  
é como o dentro de quaisquer outras coisas.  
Como de resto é dentro também o lado de fora.  
Como estou dentro do comboio olhando-o cá de cima,  
da minha água-furtada  
de telhados verdes.

06/11/2016 - Gare de Santa Apolónia, Lisboa,  
às 9h38, quase à saída para Tomar.

### **A minha Passagem das Horas**

*Para Christopher Damien Aurretta.*

Ontem vivi minha morte  
Deitado à cama, os lençóis limpos do dever cumprido,  
mesmo antes de o cumpri-lo, e feliz por estar com a alma



macia e perfumada e limpa como os meus lençóis,  
 não obstante todas as suas máculas, que são também  
 parte da pureza.

E, vivendo o meu morrer-me, estive rodeado dos meus,  
 no em torno do meu leito acolchoado e alvo de menino  
 que morre sem pena por ser o velho da sua própria vida;  
 pois para quem viveu trinta anos, o trigésimo ano é que é sua velhice.  
 Morre-se sempre com a idade mais antiga que se tem,

e este é o natural. E, no meu quarto branco  
 de janelas lisboetas anichadas em grossas paredes,  
 os *meus* eram tão m'Éus que eu os não via;  
 estavam tanto comigo que eu não via ninguém e estava só.

Olhavam-me com a dor com que se deve reparar para quem expira  
 e eu não era digno da pena deles, porque foi doce  
 ter o consolo do que acaba,

se não houver mais nada para além do aqui. E este estar só  
 foi que tentei comunicar-lhes que era o mais povoado de mim,  
 mesmo eles não estando na ausência alimentada com que nunca  
 me deixaram ou deixarão - sejam os meus quem forem,  
 porque serei também o d'eles; eles, para quem disse-lhes isto e eles choraram.  
 Disse-lhes que chorassem, se o choro lhes vinha, mas que chorassem a saber.  
 Chorassem sabedores do conforto leve, leve com que eu sabia que iria acabar.  
 Disse-lhes que se minha respiração arfava com dificuldade,  
 era porque aos poucos eu me desligava, e que isso não era bom nem mal.

Sorri-lhes, pacificado.

Era macio porque eu não tinha dor e era lúcido porque era o que era.  
 Que não se impressionassem com o fim da minha respiração, quando ela se desse.  
 Que eu não estaria mais ali para consolá-los, por isso o fazia agora  
 E que depois de eu não estar, seria portanto o mesmo que estivesse;  
 nem temessem eles próprios este momento quando a eles lhes calhasse  
 viver suas mortes como a mim me dei escolher ver a minha.

E garanti-lhes que ser mortal - eu mesmo duvidei por tanto tempo -  
 era menos findável que ter o tempo do sempre para aprimorar  
 o que talvez infinito nenhum depura.

E que, de resto, não soubéssemos nós o outro lado,  
 por não haver outro lado -

que então não saberíamos nada, nem isto nem outra coisa ao contrário disto;  
 e, portanto, nem que acabamos. E nem que o mundo prosseguirá  
 indiferente à nossa falta, ainda que se torne um mundo comigo a menos.

Isto sabemos nós no antes... no pré-reassimilarmo-nos à noite mineral da energia;  
 à ideia de breu inativo que *assombra porque é ideia*.

Só é doloroso *saber* que inconscientizar-nos-emos  
 enquanto ainda tivermos essa consciência.

Senti-la esvair-se é contudo terno, e contido no rol possível de sentires  
 a que temos acesso. É letárgico

como o conforto do sono a que nos é dado entregarmo-nos.

Sem pena porque iremos adormecer...

O prazer de ardor nos olhos a saciarem seu próprio desejo de fecharem-se  
 e desaparecer no repouso que não se sabe repouso e nem desaparecimento.

Esta foi a Passagem das minhas Horas no meu primeiro andar,

esquerdo na travessa dos Fieis de Deus  
 onde continuarei hoje existindo já sabedor da garantia  
     que o universo nos dá de que teremos o que tivermos –  
 que se não nos contentamos é que não era para nos contentarmos,  
 até o momento de entendermos o que é estar contente – e, no mais,  
     favas para o comigo que não sou nada depois que deixar de saber  
     que fui alguma coisa.

Minha energia continuará alimentando o mundo  
 e estarei difusamente espalhado pelas plantas, em chifres de bois,  
 em ferros de pontes, em pedras emoldurando janelas,  
 em folhas novas de capim a serem mascadas pelas cabras  
 e a ser queijo no átomo que irá intestino abaixo virar papel  
 após o esterco virar caules e então estarei na celulose sobre a qual  
     imprimir-se-á a tinta na tipographia que editar um livro  
     que não será nenhum dos meus, mas que será como se até o fosse  
     porque não saberei de nada disso  
     porque a constituição atômica geradora da consciência a que pretensiosamente  
 chamo *eu* não existirá mais.

E porque todos os livros são o mesmo e por isso meus,  
 do mesmo modo que se fossem os meus, seriam imediatamente também  
 doutro escritor a morrer no seu quarto...

Próxima paragem do comboio: Santa Apolónia.  
 Estação final da minha encadernação deste dia trinta  
 em que mais uma vez re-fui. Daqui à freguesia das Mercês,  
 para outro encontro com os meus  
 que nunca deixaram de saber

[que estive sempre rodeado deles.

Mesmo quando de fato, na solidão desta viagem, o estive.

30/10/2016, comboio de Santarém para Lisboa,  
 altura de Vila Franca de Xira.

## **Agradecimentos**

Amália Rodrigues (*in memoriam*), Ana Isabel Melo, Ana Machado, Anabela Mendes, Ana Lucia Torre, Carla Francisco, Christiana Riggins Ricciardi, Christopher Damien Aurette, Cida Moreira, Claudia J. Fischer, Claudia Mello, Delvayr Mazzucato Sogayar, Eliana Bueno-Ribeiro, Elsa Ribeiro, Equipa Biblioteca Nacional de Lisboa, Equipa Biblioteca Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Equipa Casa-Museu Fernando Pessoa, Equipa Hemeroteca de Lisboa, Equipa Livraria Bertrand – Chiado, Fernanda Azougado, Fernando Elias Rodrigues, Fernando Pessoa (*in memoriam*), Filipa Pico, Filipe Figueiredo, Gabriela Alves Toulhier, Gabriela Pimenta, Giselle Sogayar Bechara, Imara Reis, Jaime Jorge Bechara, José Camões, José Pedro Serra, Juliana Amato, Maria Aparecida Sogayar, Maria Bethânia Viana Telles Veloso, Maria do Céu Guerra, Maria Helena Serôdio, Maria João Brilhante, Maria Teresa Rita Lopes, Oswaldo Giacóia Júnior, Raquel Cristina da Silva Tiellet Oliveira, Renata Barbatho, Sebastiana Fadda, Sofia Patrão (Museu Nacional do Teatro e da Dança de Lisboa), Vasco Vaz, Vera San Payo de Lemos, Viviane Almeida, Wanda Garcia, Yara Monteiro.

